Lucie Bourassa

Rythme et sens

Des processus rythmiques en poésie contemporaine

Collection L'Univers des discours

Les Éditions Balzac

COLLECTION L'UNIVERS DES DISCOURS
La collection L'Univers des discours a été fondée
par M. Antonio Gómez-Moriana et Mme Danièle Trottier

DIRECTEURS:
ANTONIO GÓMEZ-MORIANA ET WALTER MOSER

Rythme et sens

Des processus rythmiques en poésie contemporaine

Données de catalogage avant publication (Canada):

Bourassa, Lucie, 1960-
Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine (Collection L'Univers des discours)
Présenté à l'origine comme thèse (de doctorat de l'auteur — Université de Montréal), 1992.
Comprend des réf. bibliogr. et un index

ISBN 2-921425-39-4

1. Poésie française — 20e siècle — Histoire et critique. 2. Poétique. 3. Français (Langue) — Rythme. 4. Tortel, Jean, 1906- . Arbitraires espaces. 5. Du Bouchet, André. Ici en deux. 6. Van Schendel, Michel, 1929- . Extrême livre des voyages. I. Titre. II. Collection.

PQ443.B68 1993 841'.914 C94-940070-X

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des études humaines, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Lucie Bourassa

Rythme et sens

Des processus rythmiques en poésie contemporaine

Collection L'Univers des discours

Les Éditions Balzac

Distribution:

Québec:
CEDILIV
1751, rue Richardson, suite 7519
Montréal (Québec) H3K 1G6
Tél.: (514) 939-2660
Fax: (514) 939-2661

France:
CDU-SEDES
88, boulevard Saint-Germain
75005 Paris (France)
Tél.: (1) 43 25 23 23
Fax: (1) 46 33 57 15

Illustration de la couverture:
RM 1370. 1993
Acrylique sur toile
© Richard Mill, 1993

© Lucie Bourassa, 1993

© Les Éditions Balzac, 1993
1751, rue Richardson, suite 7519
Montréal (Qc) H3K 1G6
Tél.: (514) 939-8862
Fax: (514) 939-2661
SAN: 117-7931

Dépôt légal — 4e trimestre 1993
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-921425-39-4

Cet ouvrage a été subventionné en partie par le Conseil des Arts du Canada et le ministère de la Culture du Québec.

Tous droits de traduction, d'adaptation ou de reproduction par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays.

Remerciements

J'aimerais témoigner ma plus vive gratitude à Robert Melançon, de l'Université de Montréal, qui a lu et relu ce travail, le commentant chaque fois avec une grande intelligence critique. Du rythme au mètre et du mètre au rythme, nos conversations m'ont aidée à préciser plusieurs développements sur des problèmes théoriques et méthodologiques délicats.

Cet ouvrage doit aussi beaucoup à Henri Meschonnic, de l'Université de Paris VIII, qui a renouvelé, à travers sa célèbre critique, la pensée du rythme. Je le remercie chaleureusement des conseils qu'il m'a prodigués à la lecture des premiers états de *Rythme et sens*.

Je dois par ailleurs souligner les échanges fructueux que j'ai eus avec Daniel Delas et Michel Collot (Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Paris X); Jeanne Demers et Bernard Dupriez (Université de Montréal); Pierre Ouellet (Université du Québec à Montréal); Michel Deguy et Jean-Claude Mathieu (Paris VIII) et Claude Zilberberg (Groupe de recherches sémio-linguistiques, Paris). Une reconnaissance spéciale va au poète Michel van Schendel, qui m'a permis de lire les manuscrits «Le rythme fait le sens et n'oublie pas la référence» et *L'impression du souci ou l'étendue de la parole*.

La recherche ayant conduit à ce livre a été rendue possible grâce à des bourses du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et à une subvention du Décanat de la gestion des ressources et du Syndicat des chargés de cours de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des études humaines, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Le programme «Budget spécial de la recherche» de l'Université Laval a également contribué aux frais de photocomposition.

À Jean et Henriette Bourassa
À Robert Melançon

Introduction

> Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou le frappe avec science [...]
>
> MALLARMÉ,
> *Crise de vers*

La «crise de vers» marque une mutation importante dans l'histoire de la poésie française: celle-ci qui, jusque-là, comportait, comme élément essentiel, une métrique, un système codifié de régularités dans sa versification, se dégage de cette contrainte. Elle crée de nouveaux modes d'organisation à tous les niveaux du discours (phonétique, sémantique, syntaxique et graphique). Bien sûr, il n'y a là, comme le dit Mallarmé, «effacement de rien qui ait été beau dans le passé» (1945: 363): le mètre n'a jamais disparu de la poésie écrite en français et on assiste même, depuis quelques années, à une certaine revalorisation de la tradition, dans une métrique plus ou moins renouvelée. Mais cette revalorisation récente n'efface, pas plus que la crise de vers la métrique, le travail des prosodies individuelles qui se sont fait entendre, pendant plus d'un siècle, à côté des «grandes orgues séculaires», et qui continuent à se développer. La question, alors, qui se pose, est la suivante: quelle est la part du rythme — que l'on a pendant si longtemps associé au mètre, et considéré comme un élément

indispensable à la poésie — dans ces «nouveaux» instruments dont joue la poésie?

Parallèlement à la crise de vers s'est développée une «crise de sens». C'est devenu un cliché de parler, à propos d'une bonne partie de la poésie qui s'est écrite depuis Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont, d'un «éclatement» de la signification. On a dit qu'elle rendait la référence ambiguë, voire qu'elle la niait ou s'en détournait. Or, s'il convient aujourd'hui de nuancer ces affirmations, ou du moins, les excès auxquels elles ont donné lieu, jusqu'à faire croire que la poésie moderne et contemporaine marquait une rupture totale et unique, avec la tradition d'une part, et avec la référence d'autre part, il demeure que cette poésie a été marquée par d'importantes diversifications des modes de signifier par rapport à des habitudes, à une mémoire historique de l'usage du langage. Si beaucoup d'œuvres poétiques, dans l'histoire, comportent des traits d'organisation qui affectent le fonctionnement du sens vers un rayonnement connotatif, la «pluralisation» du sens, chez un Mallarmé, un Char, un du Bouchet ou un Paul-Marie Lapointe, est autre et constitue sans doute une caractéristique plus accusée que chez beaucoup de grands poètes qui ont précédé la «crise de vers».

Je fais ici l'hypothèse que le rythme contribue de manière importante à la spécificité des modes de signification de la poésie, y compris de celle qui s'est éloignée de la métrique. Le rythme, entendu comme une dynamique d'organisation discursive indissociable du déploiement de la signification, joue un rôle dans la pluralisation du sens des œuvres contemporaines. La relative contemporanéité de la crise de vers et de la crise de sens ne permet nullement de postuler un lien de cause à effet, ni dans un sens ni dans l'autre, entre ces deux «crises»; l'absence de métrique ne crée pas en elle-même la pluralisation du sens, non plus que celle-ci ne provoque nécessairement une sortie de la métrique. Les sonnets de Mallarmé, pour différents qu'ils soient métriquement de ceux de Malherbe, demeurent sous l'emprise du nombre, et pourtant, le sens y est fortement multiplié, beaucoup plus que dans d'autres poésies plus récentes en vers libres ou en prose.

Si j'ai voulu aborder le problème du rythme à travers les poésies contemporaines non métriques, et, inversement, aborder l'étude du fonctionnement de ces œuvres à travers la question du rythme, c'est que ces poésies exigent, pour être décrites, une définition renouvelée du rythme. En l'absence de codes de régularités communs, ces textes demandent une autre conception du rythme que celle fondée sur l'isométrie. La recherche de cette définition

renouvelée, qui sera fondée sur une mise en relation de la temporalité et de l'organisation discursive, et vers laquelle vont tendre une bonne partie des réflexions proposées ici, va permettre d'aborder un problème fondamental de poétique, celui du rapport entre la signification et l'*aisthêsis* ou *esthésis*, comprise comme «faculté de percevoir par les sens, sensation [...]; faculté de percevoir par l'intelligence, action de s'apercevoir» (Bailly, 1950: 49). L'acception donnée ici à *esthésis* n'est pas la même que celle que lui attribue Molino, pour qui ce terme désigne le niveau de la réception des productions symboliques, par opposition aux niveaux poïétique (production) et neutre (structure) de l'œuvre. C'est le rapport entre sens et sensible, tel qu'un sujet écrivant et un sujet lisant en font l'épreuve à travers une organisation textuelle qui le met en œuvre, que cette notion d'*esthésis* cherche à rendre, et dont la question du rythme devrait permettre d'élucider certains aspects. Depuis la «matière-émotion» de Char et surtout depuis «cette langue [qui] sera l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs...» de Rimbaud, l'indissociabilité du sens et du sensible a été maintes fois proclamée par les poètes modernes. Pourtant, la matière de la poésie et du langage en général ne relève pas du sensible au sens strict, pas de la même manière en tout cas que celle de la peinture. C'est pourquoi il faut préciser que ces expressions de sens sensible et d'esthésis ne sont nullement là pour postuler le déclenchement, par le discours, de sensations brutes. L'emploi du mot *esthésis* vise l'organisation du sens — en tant qu'elle résulte d'une énonciation et qu'elle contribue à produire une synthèse indissociablement perceptive et aperceptive. Le rythme, envisagé comme organisation particulière d'une temporalité discursive, participe de cette dimension esthésique des textes.

Pour mieux comprendre la fonction du rythme au sein des modes de signification de la poésie contemporaine, il faut résoudre un double problème. Le premier, théorique, a trait à la définition même de la notion de rythme, qui doit être repensée en-dehors des cadres métriques traditionnels: sous quelles conditions y a-t-il des phénomènes rythmiques, si ce n'est par une mesure qui impose au mouvement une régulation? Le second problème, méthodologique, concerne le statut du rythme dans les textes: quels sont les constituants qui, dans le discours, créeront le mouvement rythmique? Avant d'aborder la description des poèmes, il convient donc de définir les propriétés qui permettent la formation, l'existence et la reconnaissance d'un rythme et de mettre au point une méthode de

repérage de ses constituants, des marques discursives de sa manifestation.

Traditionnellement, le rythme avait été surtout étudié en rapport avec la métrique, soit pour lui être identifié (défini comme périodicité régulière, retour régulier d'accents, égalité de nombre, etc.), soit pour lui être opposé (défini comme réalisation accentuelle subjective à l'intérieur des cadres métriques). Plusieurs théoriciens ont récemment réévalué ces modèles qu'ils ont jugé insuffisants pour la description métrique, et *a fortiori* pour l'analyse du rythme dans les textes contemporains dont la métrique n'est pas un facteur d'organisation dominant. Cornulier (1982), puis Milner et Regnault (1987) ont tenté de fournir des modèles de description plus rigoureux de la métrique mais n'ont guère travaillé la notion de rythme et n'ont pas abordé le texte contemporain. Roubaud (1988 (1978)) (s'appuyant sur les recherches de Halle et Keyser et de Lusson sur la métrique générative) propose une méthode de description métrique et tente d'établir un rapport entre diverses pratiques contemporaines et l'alexandrin. Il fait peu d'analyses de poésie contemporaine, sinon pour y reconnaître des résurgences ou des négations des principes métriques de la tradition.

En dehors de ces approches métriques, le rythme a été appréhendé par les poétiques contemporaines comme un concept complexe dont la définition déborde la notion de régularité. Il est pressenti comme un élément important du procès et de l'organisation du sens: par la phénoménologie, comme condition d'(a)perception, pour un sujet, de sa temporalité (Garelli, d'après Augustin et Husserl) à travers le «battement» du langage où se disposent des éléments contrastés sur le mode de la conjonction et de la disjonction (Deguy); par la psychanalyse, comme dispositif des forces pulsionnelles altérant la logique discursive (Fónagy, Kristeva, David); par la sémiotique, comme organisation du processus de l'attente dans la forme du contenu et de l'expression (Zilberberg, d'après Valéry, Hjelmslev et Fraisse). Pressenti comme un concept clé pour comprendre le procès (poïético-esthésique, au sens de Molino ici) et l'organisation (discursive) du sens, le rythme ne trouve pas, dans ces théories, de définition unifiée. Il est utilisé selon des points de vue parfois incompatibles. Face à l'importance de cette notion dans les discours théoriques et à sa «fragilité» conceptuelle, une clarification épistémologique s'impose. Par ailleurs, chacune de ces approches situe le rythme au niveau de conceptualisation propre de sa réflexion sans développer suffisamment l'ap-

pareil descriptif qui permettrait d'en appréhender les manifestations discursives.

L'une des contributions les plus importantes dans le domaine est celle d'Henri Meschonnic, notamment dans son ouvrage-synthèse, *Critique du rythme; anthropologie historique du langage* (1982), qui fait une vaste critique épistémologique et technique des principales théories du rythme dans différentes cultures, pour en dégager «les stratégies et les enjeux» idéologiques implicites. Définissant le rythme comme organisation d'une «sémantique spécifique» (distincte du sens lexical) d'un sujet dans son discours, qui révèle «ce que le social fait d'un sujet à travers ce qu'il fait du poème» (1982: 647-648), Meschonnic s'attache à démontrer cette «subjectivité», cette «historicité» du rythme à travers plusieurs analyses, élaborées à l'aide d'un système de notation «prosodique-accentuelle» qu'il a lui-même conçu. Toutefois, entre le niveau du sujet historique et social et celui de l'objectivation des phénomènes rythmiques dans le discours, Meschonnic n'explore pas beaucoup le niveau de l'activité perceptive et cognitive qui fait qu'un sujet donné s'investit rythmiquement dans une organisation discursive. Il propose une piste en ce sens lorsqu'il établit une relation entre énonciation, temporalité et rythme, faisant de ce dernier un point de contact entre deux expériences temporelles. Mais il n'établit pas clairement les liens entre son intuition du rythme comme «forme-sens du temps» (1982: 224), sa définition du rythme comme «organisation des marques à tous les niveaux du discours» (p. 217) et ses analyses.

Les deux premières parties de ce livre seront consacrées aux deux problèmes, théorique et méthodologique, qui surviennent lorsqu'on essaie de mieux comprendre et de décrire la fonction du rythme dans les œuvres contemporaines. Elles seront en partie constituées par une discussion sur les acquis de théories poétiques récentes sur le rythme. Ces discussions ne devraient pas recouper celles de Meschonnic, dans la mesure où les objectifs poursuivis ici ne sont pas tant de dégager «les stratégies et les enjeux» idéologiques des théories (ce que *Critique du rythme* fait déjà), que d'établir des relations entre ces théories pour mieux intégrer divers niveaux de compréhension du rythme, notamment en ce qui concerne le rapport entre les propriétés du rythme entendu comme organisation particulière du temps et comme disposition de marques dans le discours.

On aura un aperçu des problèmes généraux que pose «La notion de rythme» (première partie), à travers une réflexion qui

prend comme point d'appui — sorte d'*exemplum* — un article d'Émile Benveniste (1966: 327-335) sur l'histoire de la notion dans le monde grec (chapitre 1). Deux questions spécifiques, celles des rapports entre rythme et mètre (chapitre 2) et entre rythme et temporalité (chapitre 3), seront ensuite reprises en vue de dégager les conditions sous lesquelles il y a du rythmique. «Les constituants du rythme» (deuxième partie) visera plus spécifiquement l'élaboration d'une méthode d'analyse des textes. Une brève typologie des constituants sera d'abord proposée («Introduction»), qui sera suivie d'une discussion sur ceux qui posent des problèmes particuliers à la description, soit les faits prosodiques difficilement analysables à l'écrit: l'accentuation (chapitre 4) et l'intonation (chapitre 5), puis le travail de signifiance phonématique (chapitre 6). Un examen des propositions méthodologiques existantes, ainsi qu'une enquête sur les caractéristiques phonologiques du français, seront faits dans cette partie, qui n'aura pas pour but de faciliter la détermination d'une *diction* (ce qui, depuis l'écrit, serait le fait d'une insouciante prétention), mais de permettre la description d'une organisation discursive.

La troisième partie présentera des analyses de trois œuvres contemporaines: *Arbitraires espaces*, de Jean Tortel (1986), *Ici en deux*, d'André du Bouchet (1986) et l'*Extrême livre des voyages*, de Michel van Schendel (1987). La description excédera à l'occasion, chez les trois poètes, le recueil principal auquel elle s'est d'abord consacrée, en vue d'appréhender plus globalement le rythme poétique propre à chacune des œuvres.

Le choix du corpus est empirique. Je cherchais d'abord des textes présentant, même dans l'impression laissée lors d'une simple lecture, des caractéristiques d'organisation variées, afin de pouvoir explorer plusieurs composantes discursives du rythme. Il fallait, d'une part, des œuvres qui apportent des réponses différentes à la «crise de vers», même au niveau superficiel de leurs modes de présentation: poèmes en vers libres, en prose; poèmes diversement disposés dans la page; poèmes accordant des traitements variés à la ponctuation. D'autre part, comme la syntaxe (qui joue un rôle déterminant dans les groupements et l'accentuation en français) et la phonétique sont des constituants rythmiques importants, j'ai cherché d'un côté des textes différents par leurs caractéristiques syntaxiques et phrastiques et de l'autre, au moins une œuvre accordant une attention marquée à l'organisation phonématique. Je voulais aussi que les œuvres se distinguent par leurs préoccupations de fond et leurs univers thématiques, sémantiques, référentiels.

La question du vers, de ce qui lui donne son caractère d'entité, même en-dehors d'un cadre métrique, est centrale dans l'œuvre de Tortel. *Arbitraires espaces* est emblématique de cette recherche: un conflit entre syntaxe et vers est surmarqué par l'emploi de majuscules et de points respectivement en début et en fin de vers, par l'absence de ponctuation ailleurs, et par un espacement important entre les lignes. André du Bouchet est reconnu pour le traitement original qu'il fait des blancs. Ses mises en pages sont fort variées: de «colonnes» en vers très brefs à des blocs de quasi-prose plus ou moins aérés de blancs, passant par différentes formes de répartitions du texte dans l'espace. Les vers ne sont généralement pas ponctués alors que les autres formes de poèmes présentent souvent une ponctuation abondante. La syntaxe est très typée, tout en recourant, comme la mise en pages, à des ressources diversifiées: les inversions et incises de phrases assez hypotactiques se mêlent à l'inachèvement de phrases nominales, pour donner au mouvement du discours son allure propre. J'ai choisi *Ici en deux* parce qu'on y trouve à la fois la plupart des formes de mise en pages de du Bouchet et la plupart des facettes de sa démarche d'écriture: poèmes «purs», notes sur la peinture et sur la traduction. On pourra se demander pourquoi ces dernières, dans le cadre d'une réflexion sur la poésie: chez du Bouchet, les diverses pratiques se contaminent, et leurs frontières sont poreuses; toutes participent d'un même travail poétique, ce que l'analyse devrait contribuer à montrer. L'œuvre de Michel van Schendel, à travers des modes de présentation changeants, des poèmes en prose aux vers libres non ponctués ou ponctués, longs ou brefs, concordants ou non concordants, se reconnaît par sa syntaxe énumérative, et surtout par son traitement particulier de l'organisation phonématique — qui prend une importance remarquable dans la dynamique du rythme et du sens. Cette œuvre m'a intéressée également par son souci — exposé dans la poétique de l'auteur — d'un rapprochement entre rythme et référence. Ce rapprochement pose un problème théorique qui vient compléter les réflexions de la première partie du livre, mais à travers une *pratique* du rythme tout autant qu'une théorie.

Le choix des textes analysés ici ne prétend pas être représentatif de l'ensemble de la poésie contemporaine écrite en français, même de celle qui se situe hors de la métrique. Les résultats des analyses elles-mêmes viseront davantage à décrire le rythme spécifique de ces œuvres qu'à dégager des lois. Par ailleurs, la diversité de leurs modes d'organisation exigera des mécanismes de repérage nombreux, qui devraient contribuer à faciliter la description des

processus rythmiques ailleurs. Si chaque œuvre déploie sa configuration rythmique et signifiante particulière, les ressources qu'elle met en jeu peuvent se retrouver dans d'autres textes. Le corpus choisi ne représente pas l'ensemble, mais plusieurs des réponses possibles à la crise de vers (leur rythme d'ailleurs ne saurait être réduit à cette fonction de réponse à la crise, pas plus que le rythme des poésies métriques ne se réduit à la métrique). J'ai essayé, aussi, même si une réelle représentativité n'était pas possible dans ces limites, de choisir des œuvres significatives de la production contemporaine, qui présentent une constance et une cohérence dans leur démarche. Chacun des auteurs publie depuis longtemps, et son œuvre a fait l'objet de plusieurs études et numéros spéciaux de revue. Enfin, les trois recueils choisis sont publiés en 1986 ou en 1987.

Et puis, bien que toutes ces précautions soient nécessaires; nécessaires parce que le parcours minutieux (maniaque, diront les mauvaises langues qui n'auront pas complètement tort) de l'avancée lente de la discussion, puis de l'analyse, presque microscopique, de discours singuliers, ne peuvent certes prétendre dégager des lois uniques, en ce domaine encore mystérieux du «bruissement» — non pas tant de la «langue», comme disait Barthes — mais de la parole; malgré tout cela, au fond, je fais un vœu imprudent: qu'au terme du parcours, dans une conclusion provisoire qui devrait surtout provoquer de nouvelles questions, mais aussi à travers une rumeur de plus en plus insistante qui aura percé au long des études, on ait quelque entente nouvelle sur cela qui fait rythme dans le langage, mouvement irrésistible de la parole dans l'écriture (pour paraphraser Hopkins) — et que les métriques n'épuisent pas, même là où elles y contribuent.

PREMIÈRE PARTIE

La notion de rythme

Chapitre 1

Problèmes de la notion de rythme

> J'ai lu ou j'ai forgé vingt «définitions» du *Rythme*, dont je n'adopte aucune.
>
> PAUL VALÉRY,
> *Œuvres*, t. 1

Le rythme (comme notion) semble excessivement difficile à définir: on croit y avoir réussi, et voilà que les rythmes (empiriques) se mettent à excéder la définition, posant sans cesse de nouveaux problèmes. Valéry, après avoir abordé la notion sous différents angles (comme loi de fonctionnement, système, mouvement, régularité, etc.), après avoir forgé, au cours des ans, des explications parfois contradictoires ou incompatibles entre elles, «fuyait les définitions autant que les définitions le fuyaient» (Meschonnic, 1982: 173). Plusieurs chercheurs ont souligné la complexité du concept de rythme. C'est le cas du psychologue Paul Fraisse, qui explique que les définitions, souvent «partielles ou exclusives [...] ne permettent pas d'unir les acceptions différentes» du rythme, en particulier parce que celui-ci n'est pas «un concept univoque, mais un terme générique» (1956: 1) Cette plurivocité ne tient pas simplement au caractère générique de la notion: elle existe à l'intérieur même des disciplines. En poétique par exemple, on en trouve des conceptions différentes, voire contradictoires: le rythme est tantôt vu comme régularité syllabique, accentuelle, etc. (comme mètre), comme distribution irrégulière d'un élément opposée à la disposition régulière d'un autre ou comme

forme selon le déroulement temporel (sans référence obligée à la régularité).

Meschonnic croit qu'il ne faut pas chercher à définir une notion de rythme applicable à tous les phénomènes naturels et à toutes les formes d'expression, parce qu'une telle généralisation entraîne selon lui une réduction qui empêche de reconnaître la spécificité des manifestations empiriques du rythme, en particulier dans le discours. Dans les nombreuses définitions qu'il recense[1], il repère, malgré les divergences, une dominante: celle du primat de l'identité, à travers des variantes telles la périodicité, la répétition, l'isochronie, etc. Cette conception, héritée à la fois d'une «fausse» lecture de l'étymologie (*rhuthmos* signifiant le mouvement régulier des flots[2]...), de la dominante métrique dans la tradition poétique occidentale et de la confusion des champs d'application du concept de rythme, conduirait à réduire les textes à un schéma abstrait et à négliger les marques rythmiques propres à chacun. Meschonnic propose d'envisager le rythme poétique comme manifestation de l'oralité, de la temporalité et de l'historicité d'un sujet à travers l'organisation originale de marques à tous les niveaux du discours[3], plutôt que comme schéma pré- existant aux œuvres. Cela semble permettre d'aborder immédiatement une question méthodologique, concernant l'identification des éléments qui, dans un discours, auront un statut de *marques*, et plus globalement tout ceux qui *constituent* le rythme.

Mais le problème de reconnaissance des marques a bien vite fait de remettre à l'avant-plan celui de la définition: en effet, quelles propriétés nous permettront de qualifier une «organisation» de «rythmique» si l'on se refuse le recours à une mesure qui puisse la régler? Pour répondre, il m'a semblé nécessaire, malgré les inconvénients que cela présente, d'essayer de clarifier, de manière plutôt spéculative (en l'isolant provisoirement des constituants linguistiques), la *notion* de rythme, de dégager les propriétés qui le distinguent d'une autre forme d'organisation.

Le célèbre[4] article d'Émile Benveniste, «Le rythme dans son acception linguistique» (1966: 327-335), consacré à l'étymologie de «*rhuthmos*» et à l'historique de ses acceptions dans le monde grec («chez les auteurs ioniens et dans la poésie lyrique et tragique, puis dans la prose attique, surtout chez les philosophes» (328)), fournit un bon point de départ pour une telle discussion. Même si le sens de *rhuthmos* s'est beaucoup modifié des Ioniens à Platon, les définitions rapportées par Benveniste concernent toutes l'un ou l'autre des aspects de la question du rythme qui sont au cœur des

débats actuels. L'historique du linguiste servira à les mettre en lumière, et non à fournir un argument étymologique à même de prouver la vérité de telle ou telle définition à partir de l'origine du mot.

La première discussion de Benveniste vise à rectifier l'étymologie traditionnelle de *rhuthmos*, qu'on dérivait de *rhéo* («couler»), pour l'interpréter comme «mouvement plus ou moins régulier des flots» (p. 327-328). Benveniste affirme que nous «métaphorisons aujourd'hui quand nous parlons du rythme des flots» (p. 335) et que c'est une erreur de montrer l'origine d'un sens actuel du mot rythme, «considération de "temps", d'intervalles et de retours pareils» (p. 327) par un lien sémantique entre *rhéo* et le mouvement de la mer. Exposant les véritables acceptions du terme dans l'Antiquité, le linguiste démontre que la reconnaissance du «principe cadentiel» est le fruit «d'une lente élaboration» (p. 335) et non d'un apprentissage spontané du «principe des choses» à partir de la nature. Ici, Benveniste pose, au-delà du problème philologique, une question philosophique «concernant le rapport entre une chose et la représentation de son sens», comme le fait remarquer Michel Deguy (1986: 104). Il fait ainsi ressortir l'existence de deux conceptions opposées du rythme. La première l'envisage comme un phénomène naturel sur lequel s'appuieraient les activités humaines: de nombreux théoriciens, poéticiens et musiciens, fondent la nécessité des rythmes dans l'art, si complexes soient-ils, dans un rapport avec une battue originelle, qu'elle soit cosmique ou physiologique; la seconde (qu'adopte Benveniste) considère que la notion de rythme servirait à «caractériser distinctivement les comportements humains» (1966: 327) et que la reconnaissance de rythmes naturels serait le fruit d'une projection de la «conscience des durées et des successions qui les règlent» (*ibid.*).

Cette distinction est d'une importance capitale, car l'une ou l'autre vision implique une attitude différente dans une poétique. Meschonnic a montré certains écueils de la première: expliquer tous les rythmes par un principe naturel peut conduire à un amalgame du culturel, de l'historique et du naturel, à la confusion, par exemple, de pratiques ponctuellement codées avec une loi physiologique ou cosmique. Confusion que l'on a faite, entre autres, au sujet de l'alexandrin, expliquant que sa longueur était idéale parce qu'accordée «naturellement» aux possibilités respiratoires. Ce qui peut avoir pour conséquence l'effacement de l'historicité de cer-

tains choix esthétiques, mais aussi celui des conduites subjectives spécifiques au profit d'une identité totalisante et généralisante.

Il est certes contestable, historiquement, non pas de faire dériver *rhuthmos* de *rhéô*[5], mais d'associer, par-là, le *rhuthmos* au «mouvement des flots», d'affirmer que tel ou tel phénomène naturel a engendré l'idée de rythme, et par la suite de comprendre toute manifestation rythmique comme reproduction d'un rythme naturel. Toutefois, il y a lieu de s'interroger sur les raisons de la permanence de tels «faits principiels» (Deguy, 1986: 105) dans les théories du rythme. Meschonnic y voit la persistance d'une «théorie traditionnelle», qui pense en termes d'origine plutôt que de fonctionnement, de nature plutôt que d'histoire. Cela est vrai si l'on considère les phénomènes naturels (mouvements des flots, battements du cœur, scansion de la marche, etc.) comme l'*origine* des rythmes artistiques. Mais il y aurait peut-être lieu de comprendre autrement le rapport de ces «faits principiels» aux rythmes des pratiques symboliques, ainsi que le suggère Deguy lorsqu'il émet l'hypothèse que les phénomènes naturels sont des grands «comparants», grâce auxquels la pensée peut se «figurer», avoir une «image» de ce qu'elle conçoit dans le langage:

> Dans tous les cas le fait principiel est une image. Et il ne devrait pas tant s'agir de dériver réellement et inductivement les rythmes (musicaux, gestuels, poétiques) que de comprendre grâce à quel schème originairement symbolique, c'est-à-dire valant métonymiquement pour le tout, la pratique et la pensée du rythme se (res)saisit pour elle-même (1986: 105).

> L'intermédiaire du mouvement régulier des flots» (p. 328)... n'est pas un intermédiaire, fâcheux ou bénévole, facultatif ou tard venu, entre Boisacq et les problèmes de la sémantique grecque, ou entre les Grecs primitifs et les Grecs anciens, ou modernes ...mais une médiation, une image médiatrice, un schème de l'imagination transcendantale mettant en scène le *il-y-a*-monde, œuvrant la synthèse entre les figurants de celui-ci et les métaphores ou «sens figurés» qui constituent le «sens propre» d'un terme, d'un syntagme, d'une langue (p. 106).

Les comparants «naturels» ne font peut-être qu'illustrer une propriété fondamentale du rythme, la création de *différences* repérables, la distinction qui conditionne la perception. Le «cadentiel» du cœur, du souffle, de la marche ou de la mer donnent un «fruste modèle empirique du rythme» selon Deguy (1974: 34). Ils four-

nissent l'image de «cellules diacritiques minimales»: coup, silence; levé, posé; avancée, recul, auxquelles s'ajoutent divers paramètres: intensité (coups faibles ou forts), durée (longueur, brièveté, rapidité, lenteur), proximité ou éloignement, etc. Dans cette «imagination générale du rythme», Deguy repère un schéma qui «articule deux marques différentes d'un "accent" irréductible à la quantité, et deux silences différenciés comme plus ou moins longs» (*ibid.*). Propriétés simples du rythme, ces relations entre les marques et les pauses se multiplieront dans les productions humaines par une grande variété de *positions* des éléments.

Après avoir réfuté l'interprétation étymologique traditionnelle du «rythme comme la mer», Benveniste expose les significations de *rhuthmos* avant que la notion ne prenne, chez Platon, le sens de «considération d'intervalles et de retours pareils». Le premier sens qu'il retient est celui de «forme», lui donnant les attributs de distinctivité, de différenciation ainsi que d'organisation, d'«arrangement caractéristique des parties dans un tout» (p. 330). Le terme recouvre des emplois fort variés, de la forme des «signes de l'écriture» (*ibid.*) à celle d'une chaussure (*ibid.*) et à celle des des «institutions» (p. 329); de la différence entre des éléments (p. 328) à la «"forme" individuelle et distinctive du caractère humain» (p. 330). Il s'y greffe aussi, à travers les dérivations, le sens de *proportion*: «*arhuthmos* pour une passion "disproportionnée"» (p. 331). Le *rhuthmos*, «forme distinctive; figure proportionnée; disposition» (p. 332) étant dans l'Antiquité une notion très vaste, tout comme l'est aujourd'hui le rythme.

La traduction de *rhuthmos* par «forme» ne permet pourtant pas de distinguer cette notion de celles appelées par d'autres termes désignant «forme» en grec, comme «*skhèma, morphè, eidos*» (p. 332). Benveniste revient alors à l'étymologie, pour préciser sa définition. Il décompose le terme en *rhéin* et *-thmos*, et les deux développements qui s'ensuivent confèrent à la notion toute son originalité. «La formation en *-thmos*, écrit-il, mérite attention pour le sens spécial qu'elle confère aux mots "abstraits". Elle indique, non l'accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux» (p. 332). Cela indique la *spécificité* d'un acte ou d'un accomplissement *circonstancié*, par exemple «la danse particulière vue dans son développement» (p. 332) et implique une *perception*, quelque chose qui «se présente aux yeux» ou aux autres sens. *Rhéin* permet de différencier *rhuthmos* de *skhèma* en opposant la *mobilité* du rythme à la *fixité* de la forme. *Rhuthmos* désigne donc:

> la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique: il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur (p. 333).

La valeur de «distinctivité» présente dans la première définition s'enrichit d'une nouvelle dimension, celle du mouvement. Le rythme est non seulement l'arrangement qui distingue, mais l'arrangement distinctif de ce qui se meut.

Benveniste souligne le lien de cette notion avec la philosophie ionienne, dans laquelle elle avait une valeur ontologique, puisque le *rhéin* y était vu comme «le prédicat essentiel de la nature des choses». Il est curieux que Benveniste constate d'une part que *rhuthmos* servait à «caractériser distinctivement les comportements humains» et d'autre part qu'il avait une «valeur ontologique» par son lien étymologique avec «le prédicat essentiel de la nature des choses». La nouvelle définition du rythme comme «manière particulière de fluer» me semble privilégier, plutôt que les «comportements humains» par opposition aux «phénomènes naturels», l'indissociabilité du rythme avec l'apparaître par opposition à quelque antériorité métaphysique du rythme face à toute manifestation. Toutefois, les deux oppositions se recoupent souvent dans des théories du rythme, car les phénomènes naturels sont habituellement envisagés non comme apparaître et surgissement de formes mais comme une grande loi universelle. Laurent Jenny dit que beaucoup de théories considèrent soit le rythme, soit le mètre comme «un mécanisme transcendant qui se laisse penser *avant* toute expression, toute mise en œuvre du discours» (1982: 223), en donnant les exemples de Claudel et de Jousse. Chez le premier, il voit une métaphysique du mètre:

> Chez Claudel derrière [des] concessions à la dimension vivante du rythme, il y a un double primat du mètre. Primat par antériorité: le mètre est l'ordre éternel. Primat par supériorité fonctionnelle: le mètre est moteur et contrôle du rythme [...]. Le cœur donne donc l'«iambe fondamental», le diapason métrique, à la fois mesure-origine et mesure-étalon. Au souffle ensuite de broder sur ce patron métrique, d'y façonner la part intelligente du rythme [...]. Le rythme est là pour [...] ranimer toute la tension. Il est si bien asservi à cette fonction qu'il se définit à peine différemment du mètre: «Il consiste en un élan mesuré de l'âme répondant à un nombre toujours le

> même qui nous obsède et nous entraîne». La part humaine de l'activité rythmique est elle-même marquée d'un chiffre divin. [...] Ainsi, dans la théorie de Claudel, les poumons se donnent l'illusion de la vie, mais, depuis toujours, c'est le métronome divin qui tient le soufflet (p. 224).

Il voit chez le second une «métaphysique du rythme»: «M. Jousse propose de rapporter le rythme à "une loi de l'oscillation universelle", dont les racines les plus profondes plongeraient dans le métabolisme dynamique de la vie cellulaire» (*ibid.*). Dans ces deux théories, «le rythme *ne se produit pas*: il n'est que l'écho d'un grand principe toujours déjà là» (p. 225).

La «mémoire étymologique» de *rhuthmos*, telle que Benveniste l'a «réactivée», invite à penser le rythme non comme «*a priori* transcendant» (Jenny, 1982: 226), mais comme «production de la forme» (*ibid.*). Cette indissociabilité du rythme et du surgissement d'une forme incite certains théoriciens, tels Jenny et Meschonnic, à concevoir le rythme et l'«entrée dans le sens» (Jenny, 1982: 223) comme un même mouvement. Ce qui devient une hypothèse féconde pour une poétique du rythme.

Les phénomènes naturels, comme le suggère Deguy, peuvent offrir une sorte d'«image primitive» du rythme; en tant que «comparants», ils illustrent quelques propriétés diacritiques de l'apparaître en mouvement. Mais les rythmes de tel poème, ou même de telle sonate, ne se modèlent pas nécessairement sur un phénomène naturel ou une loi qui leur seraient antérieure. Car le rythme «tel qu'en lui même» les œuvres le réaliseraient ou le changeraient n'a pas d'existence autonome. Comme le dit André Souris, «la notion de rythme en soi est une notion vide. Il n'y a de rythme que de quelque chose, et particulièrement de quelque chose qui sonne» (dans Michel (dir.), 1961: 606). Quelque chose qui sonne, pour la musique, ou plus généralement, quelque chose qui *apparaît*. S'il y a des rythmes dans les phénomènes naturels, c'est que ces rythmes sont «la modalité particulière» de leur «accomplissement», «telle qu'elle se présente aux yeux», à l'ouïe, etc.

Souris oppose aux définitions du rythme comme «loi de régularité, de symétrie, d'isochronisme» (dans Michel (dir.), 1961: 605) subordonnant toute production, celle d'un «phénomène à la fois complexe et cohérent, dont la complexité et la cohérence singulières *engendrent* sa durée propre, spécifique, essentiellement qualitative» (p. 606). Le rythme émane pour lui d'un mouvement musical particulier, ne le contraint pas à l'avance. Il met l'accent sur

la temporalité sensible qui se dégage de l'organisation de l'œuvre et de ses constituants sonores: sur le rythme qui se fait entendre à partir de la matière, plutôt que sur un hypothétique schéma abstrait, immémorial, qui passerait par la matière pour se manifester. Les rapports de durée qui constituent le rythme sont qualitatifs, ce qui signifie qu'ils ne se séparent pas des qualités sonores elles-mêmes: *hauteur*, *intensité* et *timbre*. Souris établit une relation entre trois termes: «structuration», «durée», «sons», qui sont à la fois «agents» et «produits» des deux autres:

> Soit une structure mélodique, de *tempo* lent, d'abord percutée sur un xylophone et soutenue par une clarinette. De part et d'autre, un même schéma de durées organise le déroulement des intervalles et le temps chronométrique de la mélodie. On ne peut s'en tenir à constater que la même mélodie et le même schéma rythmique ont été exécutés en *staccato*, puis en *legato* au niveau de la perception sensible, non seulement le jeu de l'instrument et leurs qualités propres affectent la mélodie de caractères hétérogènes, mais le temps de son déroulement acquiert dans chaque exécution une dimension spécifique [...] L'élasticité de ce temps s'éprouve en modifiant les différents facteurs qui l'engendrent (p. 606).

Il y va donc du caractère propre, singulier, *sensible* du rythme-temps qui est coextensif à une œuvre (ici musicale); ce caractère se trouve réduit lorsqu'on décrit le mode de mouvement uniquement à partir de durées quantitatives, ou de quelque loi antérieure.

Concevoir le rythme comme «rythme de quelque chose» et non comme un *a priori* transcendant invite à prendre en compte, lorsqu'on l'étudie dans des œuvres, «tous les aspects de ses manifestations structurantes», comme le suggère Souris pour la musique. Le rythme poétique ne se confond pas avec le rythme musical: dans l'apparaître du texte, il y a le sens, ce qui n'est pas le cas de la musique; dans la «disposition» des sons, il y a souvent un «compte» de valeurs proportionnelles des durées, ce qui n'est pas dans la poésie (du moins, pas dans les langues où la durée n'est pas phonologique: excepté pour les comptines ou la poésie chantée, qui se règlent alors sur une battue musicale). En poésie, il ne saurait être question, comme en musique, d'étudier le rythme selon les «points de vue des échelles, des modes, de la tonalité, de la non-tonalité, de la monodie, des formes contrapuntiques, de l'harmonie, des instruments, des intensités, des densités polyphoniques, des registres de l'accentuation, du phrasé» (Souris, dans Michel (dir.) (1961: 607). Mais la compréhension relationnelle du

rythme exposée par Souris est intéressante: l'interaction de constituants sensibles produit une temporalité singulière, qui elle-même dispose nouvellement la qualité sonore (qui sera la «signifiance» et le fonctionnement de la signification en poésie).

Mais en rattachant le rythme et la temporalité, n'excède-t-on pas déjà la notion la plus ancienne décrite par Benveniste, pour basculer dans la notion «platonicienne»? Le linguiste insiste d'abord sur le caractère temporaire et modifiable de la forme telle que désignée par *rhuthmos*, forme «sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer» (1966: 333), qui la démarque du rythme platonicien dans lequel est introduite l'idée d'une *régulation* du mouvement. À la fin de son article, il insiste sur la *spatialité* de la notion «originale» et prête au terme platonicien seulement une dimension temporelle. Mais peut-on concevoir l'écoulement, le mouvement, la transformation dans le «flux», sans faire appel à l'intuition du temps? Deguy conteste cette conclusion de Benveniste: «Comment auraient été chronologiquement, réellement, espacées une représentation de la spatialité et une de la durée, s'il s'agit des formes de l'intuition sensible de quoi que ce soit, pour parler avec Kant?» (1986: 108). Garelli s'inspire de l'acception ionienne pour élaborer une réflexion du rapport entre rythme et temporalité:

> ... si, comme le souligne le linguiste, la formation en — (θ)μος indique non l'accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente «aux yeux», il n'est pas surprenant, dès lors, que la problématique du temps s'inscrive au cœur de celle du rythme, de par la «configuration» et la «forme» du déploiement de cet accomplissement, pour autant qu'on soit conduit à admettre qu'il n'y a pas de déploiement sans un acte temporalisateur qui l'effectue (1987: 27-28).

Meschonnic, dont la théorie s'inspire beaucoup de la «découverte» benvenistienne, conçoit le rythme comme «temporalité subjective» et «forme-sens du temps» (1982: 224). Mais la temporalité rythmique, telle que la décrivent (différemment) Garelli et Meschonnic en poésie et Souris en musique n'est pas celle des durées de l'horloge. Elle concerne une dynamique de relations entre des éléments qui donnent à une œuvre sa configuration.

Quelles seraient les propriétés qui permettent la saisie d'une «manière particulière de fluer», «telle qu'elle se présente aux yeux», à l'ouïe, etc.? Que désigne la forme «sans fixité ni nécessité

naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer» par laquelle Benveniste définit le *rhuthmos*? Comment peut-on penser cette modification, ce mouvement? Est-ce simplement l'organisation d'un ensemble tel qu'il se présente dans un instant, mais qui ne sera pas le même l'instant suivant, ce qui le différencierait de la *skhèma* et de la *morphè* qui seraient, elles, dotées d'une propriété de permanence? On ne cherchera pas, ici, de réponse historiquement satisfaisante à cette question: ce n'est pas le propos de la présente réflexion. Mais le concept ionien, dans sa formulation benvenistienne, suggère plusieurs développements qui pourraient s'avérer utiles dans l'élaboration d'une poétique du rythme. «Dispositions», «configurations», «résultant d'un arrangement toujours sujet à changer» évoque la forme (spatiale) dans l'instant, ainsi que les formes successives, les états successifs d'une formation. Mais la «manière particulière de fluer» souligne davantage la *modalité du processus de transformation lui-même*, ajoute à l'idée de modification constante celle d'un *principe distinctif de modification* ou, du moins, celle de caractéristiques spécifiques à un mouvement, qui permettent de le distinguer d'un autre. Benveniste parle aussi du «*pattern* d'un élément fluide», *pattern* qui peut se concevoir dans la spatialité mais aussi dans le déroulement, la temporalité. Or, si on accepte d'intégrer cette idée d'un *pattern*, même si c'est un *pattern* qui change, on doit s'interroger sur ce qui permet la reconnaissance d'une telle structuration dans un déroulement.

Après avoir défini le *rhuthmos* pré-socratique, Benveniste évoque celui de Platon avec sa loi des nombres. Il rappelle ensuite, sans le commenter, un autre texte, mystérieux, de Platon, où il est dit que de la même manière que «l'harmonie est une consonance, la consonance un accord [...] le *rythme* résulte du rapide et du lent, d'abord opposés, puis accordés» (p. 334) L'introduction de ce paramètre du *tempo* convient à une exécution musicale, chorégraphique, théâtrale ou vocale, mais devient arbitraire pour un poème écrit. La formulation de Platon permet toutefois de poser deux problèmes intéressants. D'abord, par analogie avec la «proximité» ou «l'éloignement» des sons dans le rapide et le lent, elle invite à penser la proximité et l'éloignement des marques rythmiques, le resserrement ou l'extension des intervalles, le jeu de *différences* généralisées entre «conjonctions» et «disjonctions», dont Michel Deguy esquisse une théorisation à propos de la synérèse et de la diérèse, qui serait à développer sur des segments de discours plus vastes[6]. Ensuite, on observe, dans cette dernière proposition, quelque chose d'étrange à faire résulter le rythme d'une opposition,

puis d'un accord, entre le rapide et le lent. Cela pourrait s'appliquer d'abord à une alternance, puis à une simultanéité. Ce «passage» d'une «*différence* » à une «*homologie*» est en lui-même difficile à élucider, comme l'observe Deguy (1986: 108). Différence et homologie viennent se comparer à la consonance et à l'harmonie: cela pourrait donc signifier l'idée d'un ordre, d'une proportion quasi mathématique entre le rapide et le lent — analogue aux proportions qui régissent la formation des accords sur le plan des «hauteurs». Ce qui peut, davantage que l'ordre mathématique, devenir intéressant pour une poétique du rythme, c'est la possibilité de *comparer* ce qui se succède et de percevoir une relation qui s'établit à partir d'une différence et d'une parenté entre les segments, les morceaux d'un déroulement. Ceci se rapproche d'une hypothèse de Valéry: «Dans le rythme, le successif a quelques propriétés du simultané» (1973: 73). La clé de la saisie d'une «manière particulière de fluer», d'un principe d'organisation des éléments dans le déploiement, ne reposerait-elle pas sur la création de *relations* entre éléments successifs, qui leur donnent «quelques propriétés du simultané»? Le rythme ferait alors appel à la *mémoire*, et nous conduirait ainsi à repenser la *distentio* augustinienne. Augustin se demande, après avoir récité un vers, comment s'opère la perception de la différence entre les brèves et les longues:

> Qu'est-ce que je mesure? Où est la brève qui est ma mesure? où est la longue que je mesure? Toutes les deux ont retenti, elles se sont envolées, elles ont passé, elles ne sont plus: et voilà que je les mesure et réponds avec assurance, autant qu'on peut se fier à un sens exercé, qu'évidemment l'une est simple, l'autre double en durée. Mais je ne le puis que si elles sont passées et achevées. Ce n'est donc pas elles que je mesure, mais quelque chose qui demeure gravé dans ma mémoire (saint Augustin, 1964: 278).

C'est la présence du texte, son altérité, qui permet à Augustin de prendre conscience du «temps» et c'est sa mémoire qui lui rend possible l'attribution de valeurs proportionnelles aux durées syllabiques. Le rapport syllabique mesurable du simple au double n'a aucune pertinence en langue française. Plutôt que la mesure comme telle, ce qui retient ici est la possibilité de reconnaître une «manière spécifique de *fluer*»: reconnaissance qui pourra s'appuyer sur quelques éléments minimaux de retours. Ce minimum d'itération — qui devrait permettre la saisie d'une modalité propre de différenciations successives — impose-t-il une mesure régulière? Beaucoup de théories répondent oui à cette question, et définissent

le rythme comme dialectique du même et de l'autre, en donnant à même le sens de mètre. Mais une telle réponse conduit à exclure les discours non métriques du rythme, ou alors, à élargir considérablement le sens du mot mètre. La double réflexion — sur le jeu des conjonctions et disjonctions d'une part et sur l'importance de la mémoire dans la saisie des transformations du mouvement d'autre part — provoquée par la proposition énigmatique de Platon, permet de formuler, plutôt, ce qui suit, à propos du rythme poétique: la présence d'éléments contrastifs d'un côté, et d'éléments récurrents de l'autre, créeront — compte tenu des contraintes phonologiques et syntaxiques de la langue du poème, dans la structuration spécifique d'un texte — une rythmique signifiante selon leurs positions: rapprochement ou éloignement, conjonction et disjonction, mais aussi «positions» par rapport aux autres éléments du discours. Si le rythme dispose, configure, des «marques» à différents niveaux du discours, on peut envisager la possibilité de *contrepoints* entre constituants du rythme, des effets de convergences et de divergences des marques et intervalles apparaissant à ces niveaux différents[7].

L'article de Benveniste a permis de relever plusieurs problèmes qui se présentent autour de la notion de rythme, et que l'on retrouve, souvent sous forme de polémique, dans la plupart des théories poétiques actuelles. Les différences d'une notion à l'autre sont liées, la plupart du temps, à des divergences épistémologiques, mais elles dépendent aussi de certains paradoxes du rythme[8] et des manifestations empiriques elles-mêmes, qui résistent à la conceptualisation. La première opposition se situe entre une conception naturelle et une conception anthropologique. Pour définir une notion qui puisse aider à décrire les modes de signification dans la poésie, il importe peu de savoir si, à l'origine, le sens de *rhuthmos* s'est développé depuis l'observation de la nature ou si l'application du terme aux phénomènes naturels est venue tardivement. Mais il importe de ne pas subordonner les rythmes discursifs aux périodicités naturelles, afin de pouvoir les considérer dans leur spécificité. La seconde divergence oppose une conception métaphysique (antérieure à toute manifestation) et une conception phénoménologique (qui lie le rythme au surgissement d'une forme) du rythme. Le *rhuthmos* ionien, tel qu'explicité par Benveniste, oriente vers cette dernière voie. Dans cette perspective, le rythme poétique sera créé par l'organisation du discours, du texte, et considéré comme concomitant de la production du sens. Cette dernière distinction permet de revenir à la première opposition: si l'on considère le

rythme dans son apparaître, on peut dire que phénomènes naturels et productions symboliques disposent des rythmes, en tant qu'ils se manifestent. Toutefois, le rythme poétique, parce qu'il ne se réalise que concurremment à une organisation signifiante, aura nécessairement une dimension anthropologique et historique.

Le rythme comme «manière particulière de fluer» du discours fait appel à l'esthésis: «faculté de percevoir par les sens, sensation [...]; faculté de percevoir par l'intelligence, action de s'apercevoir» (Bailly, 1950: 49), à la perception (du sensible, par les sens) et à l'aperception (du sens, par l'entendement), indissociablement[9]. Or, comment peut-on saisir une organisation spécifique du mouvement? Quelles sont les propriétés minimales qui permettent d'en saisir la spécificité? Cela sera rediscuté au prochain chapitre, au cours d'une réinterrogation sur les relations entre mètre et rythme.

Enfin, si on envisage le rythme comme disposition, configuration de ce qui se meut, comme mode de mouvement, on doit aussi s'interroger sur les rapports entre temps et rythme. La formule de Valéry invite à penser à un mode de temporalité spécifique à la rythmicité, temporalité qui ne serait pas celle de la succession mesurable et linéaire des durées, mais celle d'un temps vécu, qui fait appel à la mémoire. C'est dans cette direction que s'orientera le troisième chapitre, qui prendra appui sur la méditation d'Augustin et les ressources qu'en ont tirées Ricœur, Garelli et Meschonnic dans leurs théories respectives.

NOTES

1. Voir 1982: 149-176.

2. C'est Benveniste (1966) qui, refaisant l'histoire de la notion de *rhuthmos* chez les Grecs, a «rectifié» l'étymologie.

3. Pour une définition plus élaborée du rythme par Meschonnic, voir (1982: 217).

4. Célèbre, et devenu presque une référence obligée de ceux qui s'intéressent aujourd'hui aux problèmes de rythme poétique. Outre Henri Meschonnic, qui le commente abondamment (dans 1982 surtout), signalons aussi, qui le mentionnent ou le discutent: M. Blanchot (1969; 1980), M. Deguy (1974; 1986), L. Jenny (1982), J. Garelli (1987), H. Morier (1989), M. Collot (1990), etc.

5. «Le rapport de *rhuthmos* à *rhéô* ne prête par lui-même à aucune objection», explique Benveniste (p. 332), qui ajoute que c'est l'interprétation de *rhuthmos* comme «mouvement des flots» qui est erronée, car dans l'Antiquité, ce mot n'a jamais été employé dans ce sens.

6. Voir notamment dans «Figure du rythme, rythme des figures» (1974) et dans la version remaniée de ce texte «Figurer le rythme» (*Choses de la poésie et affaire culturelle*, 1986: 101-111). Plus généralement, cette théorie apparaît dans l'ensemble des études présentées dans les deux premières parties de ce dernier ouvrage (1986: 21-111).

7. Meschonnic a d'ailleurs proposé un développement dans ce sens, à travers sa définition du rythme comme organisation de marques dans le discours (voir 1982: 217).

8. Comme celui du même et de l'autre: une succession purement identique n'est pas perçue comme rythmique; par contre, une succession totalement aléatoire, excluant toute forme de retours, ne permet pas d'appréhender une «manière particulière de fluer»...

9. Cette notion d'esthésis trouve un développement plus approfondi dans le livre de Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Éd. Balzac (1992).

Chapitre 2

Mètre, rythme et retours

> Le rythme n'est pas la simple alternance du Oui et du Non, du «se donner-se retirer», de la présence-absence, ou du vivre-mourir, du produire-détruire. Le rythme, tout en dégageant le multiple dont l'unité se dérobe, tout en paraissant réglé et s'imposer selon la règle, menace celle-ci cependant, car toujours il la dépasse par un retournement qui fait qu'étant en jeu ou à l'œuvre dans la mesure, il ne s'y mesure pas.
>
> MAURICE BLANCHOT,
> *L'Écriture du désastre*

Une réflexion sur la notion de rythme peut difficilement faire l'économie du sens que prend le mot dans notre expérience quotidienne — quitte à s'en dissocier par la suite, afin de répondre aux visées qu'on lui assigne. Un exemple, un peu simple mais fondé sur l'expérience, montrera assez bien ce qu'évoque spontanément le mot rythme. Des gens qui, n'aimant pas la musique dite classique (au sens large, et non historique, du terme: cela pourrait aller de Palestrina à Debussy), allèguent souvent son manque de rythme pour justifier leur ennui. Si, d'aventure, un amateur de Chopin peste contre tel arrangement avec *batterie* de la *Fantaisie-impromptu*, on lui opposera qu'il n'aime que la musique douce (sic). En fait, pour ce «on», une musique sera *rythmée*, lorsque, par exemple, un *beat* se fait entendre, scandé à l'aide d'un coup régulier de mailloche sur un *drum*, qui tombe sur le premier d'une mesure

à deux ou à quatre temps. Mais, de manière plus générale (pour un auditeur moins caricatural), une musique sera perçue comme rythmée si on y entend, marqué avec ostentation, le retour isochrone d'un coup, que celui-ci tombe effectivement sur le «temps fort» de la mesure, ou encore à contretemps, dans un principe de syncope systématique. Ainsi, spontanément, entre la *Turangalila* de Messiaen et le *Boléro* de Ravel, on dira du dernier qu'il est plus rythmé que la première. Et pourtant, le rythme est pour Messiaen un problème central de composition.

Le mot rythme, dans notre langage quotidien, est si bien associé à l'idée de régularité et de mesure qu'il semble difficile de l'en dissocier. L'expérience de Meschonnic, qui, ayant parcouru de nombreux dictionnaires (historiques, encyclopédiques, linguistiques, poétiques, philosophiques, musicaux, etc.), observe dans les définitions du rythme une *permanence du même* (sous diverses formes: mesure régulière, isochronie, périodicité, répétition, etc., voir 1982: 149-175), est à cet égard significative. Meschonnic voit dans cette convergence l'application d'une notion cosmologique-biologique à tous les domaines — ce qui conduit selon lui à la méconnaissance de la spécificité historique, anthropologique, du langage: «Avec parfois des nuances, [...] ces discours sont un seul discours. [Ce discours] mêle des ordres distincts, spécifiquement, historiquement: le cosmique-biologique, et l'ordre historique, qui est celui du langage» (1982: 172).

On peut penser qu'il n'y a là qu'un problème terminologique: si on a pris l'habitude d'appeler rythme les phénomènes de régularité, selon une conception «pythagoricienne» (p. 148), peut-être est-il possible d'appeler autrement les phénomènes que décrit la notion «héraclitéenne». Cela ne résout pas un problème que la critique de Meschonnic fait ressortir, soit que la valorisation du *rythme* en tant que mesure ou retour du même a diversement contribué à occulter, dans le discours, l'autre rythme. À occulter la complexité des *modes de mouvement* (qui sont aussi des modes de signifier) qui jouent un rôle majeur comme «facteur de construction» (Tynianov) des œuvres — quel que soit le nom qu'on leur donne.

Ce ne sera donc pas la critique du rythme conçu *uniquement* et *premièrement* comme mètre qui sera remise en cause, mais la possibilité, même dans une notion de rythme comme «disposition, configuration» du mouvant, de faire abstraction d'une *composante* métrique, ou tout au moins d'une composante de *même*. Pour reconnaître une «manière particulière de fluer», «telle qu'elle se

présente aux yeux», ne faut-il pas quelque *repère*, quelque élément de reprise, si, comme le dit Michel Deguy, «la pensée du pur *rhume*, modification de modifications, d'un changement incessant qui change le changeant, est irreprésentable: imagination abstraite du chaos, formable peut-être seulement à partir de son contraire, celle des répétitions que procure l'expérience» (1986: 108-109)? Quant à savoir si les repères seront nécessairement d'ordre métrique, c'est ce qu'il faut élucider. Meschonnic donne parfois l'impression qu'évoquer la présence d'un élément de même conduit *nécessairement* à un schéma réducteur, propre à gommer la situation historique de chaque discours, en en niant le principe fondamental de différenciation (voir 1982: 147). Sa théorie prête ainsi flanc à des critiques telles que celle de Michel Collot (1990), qui pense qu'à trop vouloir éviter le piège de la réduction au même, elle tombe dans celui de l'altérité absolue, de l'altération constante.

Il faut donc reposer le problème du mètre, et celui que j'appellerai provisoirement du «même», en essayant de distinguer les deux, pour voir s'il est possible de concevoir un *rythme sans mesure*[2] qui ne soit pas pour autant *pur rhume*[3]. Par ailleurs, il faut aussi reprendre ce problème parce que, généralement, la grande préoccupation des tenants du mètre c'est d'essayer de comprendre, non seulement ce qui fait que rythme est senti comme rythme (leur explication est mètre), mais ce qui fait que rythme poétique n'est pas senti comme rythme journalistique ou rythme romanesque, etc., et, au fond, de ce qui fait que poème est poème et que non-poème est non-poème. Et là, le «panrythmisme[4]» de Meschonnic fait problème, car il ne permet pas de définir l'essence la poésie uniquement par le rythme (et puisqu'on échoue aussi à définir cette essence par d'autres moyens: lexique, images, etc., cela cause bien des incertitudes...).

Si la première de ces questions (peut-on appréhender un mode de mouvement sans mesure?) pourra ici trouver une réponse (qui sera bien sûr un choix théorique, mais justifié dans les analyses qui suivront), la seconde (un mode de mouvement non mesuré permet-il encore de rendre compte d'une spécificité de la poésie?) ne recevra que des éléments de réponse provisoires, car sa recherche est peut-être l'histoire d'une vie, ou d'une pratique d'écriture, bien plus que celle d'un ouvrage comme celui-ci, qui ne saurait, par la partialité de son corpus, de son point de vue et de son sujet, l'épuiser. Les analyses essaieront en revanche de rendre compte de la fonction du rythme dans la spécificité d'*une* œuvre. Poser la question de la spécificité de la poésie en termes de métrique risque

d'aboutir ou bien à une négation de la poéticité de nombreuses œuvres de ce siècle finissant, ou bien à un élargissement considérable de la signification du terme mètre. En fait, dans le débat sur les relations entre rythme et mètre, les malentendus sur le sens même qu'il faut donner à ce dernier terme jouent un rôle presque aussi important que l'instabilité du premier, non seulement en poétique, mais dans d'autres domaines, comme celui de la musique.

Mesure et rythme en musique: aperçus

Le rapport entre rythme et mesure est une des principales pierres d'achoppement des théories du rythme musical. On y trouve à ce sujet des positions aussi diverses qu'en poétique. Elles sont, là aussi, liées à des facteurs historiques et quelquefois à des positions esthétiques. Si quelques-unes de ces positions seront évoquées ici, ce ne sera pas en vue d'en importer des concepts pour décrire la poésie, étant donné que les deux domaines ne sauraient se comparer sans pertes de part et d'autre, en particulier parce que l'application de concepts musicaux à la théorie du langage est nécessairement métaphorique, et qu'elle a souvent conduit à l'occultation du *fonctionnement signifiant* des œuvres littéraires. Un détour par la théorie musicale est surtout utile en ce que celle-ci, posant le problème autrement que ne le font les poétiques, lui apporte un autre éclairage.

Dans les dictionnaires[5], on distingue généralement les deux notions, mais mais pas toujours de la même manière. Souvent, on les oppose pour mieux montrer leur interdépendance. La «mesure», «pulsation qui règle le *tempo* dans l'exécution» (Michel, 1961: 199) n'a pas la même valeur avant et après l'avènement de la polyphonie, du moins dans la *notation*. Les dictionnaires définissent deux grands principes de régulation du *tempo*, se répercutant dans la notation et la battue. Le premier est *cadentiel* et *génétique*, il «découvre la première unité dans la cadence rythmique, ensemble temporel énergétique de deux forces contraires...» (Honneger, T.2, 1976-77: 903). On relie ce principe cadentiel au «temps psychique», qui «prend forme sur le fond de notre être physique et sur l'expérience en nous des cadences qui nous font vivre (systole-diastole, inspiration-expiration) et agir (lever-poser de la marche, tension-détente de nos gestes)» (p. 903-904). Cette pulsation n'implique pas, comme le fait la loi métrique proprement dite, la «division d'une série de notes en temps d'égale durée» (Michel, 1961:

199): la cadence est principe de composition, cellule génératrice; la métrique, qui n'exclut pas la cellule cadentielle, est plutôt un élément de notation devenu nécessaire pour «assurer le synchronisme dans l'exécution de toute polyphonie» (*ibid.*). Mais il existe aussi une «vision métrique» de la régulation des durées: «on mesure le rythme, une fois constitué, comme un objet en appliquant le nombre 1 à une pure durée, soit pour additionner à partir d'une brève, soit pour diviser à partir d'une longue» (Honneger, T. 2: 903). À cause de l'apparition de la notation métrique et de l'évolution du style musical, on oppose parfois le rythme «libre», de l'ancienne musique monodique (comme le chant grégorien) au rythme «contraint» de la musique polyphonique de la renaissance et de la musique tonale classique et romantique. La mesure est tantôt ressentie comme une réduction néfaste de l'ancienne liberté rythmique, tantôt, au contraire, comme sa mise en valeur.

Ce problème du «conflit de la mesure et du rythme» serait, selon le philosophe Raymond Court, mal posé, car il accule à des incertitudes, d'abord sur l'origine de la mesure, censée être une «création de l'entendement» sans se réduire à «un artifice ou à une fiction mathématique» car l'entendement la «"découvre" dans les profondeurs du rythme» (1976: 211), ensuite sur la nature de cette mesure, dont on dirait «d'une part qu'elle est le produit d'une "mathématique de l'entendement" et se caractérise par la "rigueur quantitative" de son isochronie, et d'autre part qu'il ne faut pas la confondre avec la carrure [...] car elle est en réalité "le pouls vivant de la musique"» (*ibid.*). Ces incertitudes tiennent autant, selon Court, à l'ancien dualisme entre «l'âme et le corps», qu'à de vieilles polémiques autour de la nature qualitative ou quantitative du rythme. Il finit par résoudre ce «faux problème» en posant le principe cadentiel à la base de tout rythme et il ajoute, en s'inspirant des thèses d'Ernest Ansermet, que «l'introduction de la mesure devenue nécessaire pour faire marcher ensemble les diverses voix n'a rien changé au principe fondamental du rythme» (p. 212). Pour lui, le rythme se fonde donc sur la périodicité physiologique (qui n'est pas nécessairement isochrone) et la mesure désigne plus spécifiquement le repère permettant l'accord temporel des voix d'une harmonisation.

André Souris, compositeur et musicologue, donne une définition de la mesure proche de celle de Raymond Court, celle d'un «simple moyen de repérage ayant pour étalon une valeur moyenne de durée» (Michel (dir.), 1961: 199) lié aux nécessités de la synchronie. Mais il ne fait aucune relation entre rythme et physiologie.

Le rythme a pour lui une fonction structurale dans la composition qui ne peut se confondre avec la mesure graphique ni s'analyser à partir d'elle: «pas plus que l'écriture du langage parlé, la notation musicale ne rend compte des fonctions structurales, syntactiques de la phrase», écrit-il (*ibid.*). Il refuse les définitions qui posent le rythme comme une loi antérieure à sa manifestation, «loi de régularité, de symétrie, d'isochronisme» (p. 606). Il met l'accent sur la temporalité sensible qui se dégage de l'organisation de l'œuvre et de ses constituants sonores, soit la hauteur, l'intensité et le timbre. Il critique le psychologue Paul Fraisse parce ce que ce dernier réduit la temporalité qualitative du rythme, dans sa complexité, à des «formules algébriques» qui «neutralisent» les multiples effets rythmiques. Pour Souris, la mesure est utile à l'exécution, mais elle n'est pas nécessaire au rythme; bien plus, elle ne peut être très utile à sa compréhension, car elle ne rend pas compte du fonctionnement «syntactique» de l'œuvre.

Olivier Messiaen voit dans le rythme le paramètre fondamental de la musique et il est totalement opposé à toute forme de mesure régulière. La marche militaire est pour lui aux antipodes d'une musique rythmique, qui, elle, «méprise la répétition, la carrure et les divisions égales, qui s'inspire en somme des mouvements de la nature, mouvements de durées libres et inégales» (1986: 71). Curieusement, dans de nombreuses théories, la nature, la physiologie et leurs variantes sont des justificateurs du concept de rythme comme régularité. Ce n'est pas le cas chez Messiaen. Pour lui, comme pour Souris, le rythme est lié à tous les éléments constitutifs de la composition. Par contre, il y a un fait intéressant à remarquer: Messiaen dit s'être beaucoup inspiré dans l'élaboration de ses rythmes de la métrique grecque, c'est-à-dire qu'il en a tiré des combinaisons de brèves et de longues, toujours impaires, souvent faites de nombres premiers et qui, dans leur assemblage, ne forment pas une mesure répétée, isochrone. Métrique s'entend donc ici comme agencements divers de nombres et *n'exige pas la présence d'une quantité stable et récurrente.*

Dans un chapitre de *Musicologie générale et sémiologie* (1987: 311-338), Jean-Jacques Nattiez s'interroge sur la possibilité d'un rythme dénué de tout repère métrique. Il montre que tout l'effort d'un Boulez, par exemple, a été de sortir le rythme de l'intégration à une mesure régulière, qui constituait pour lui l'un des derniers ancrages, chez Berg et Schönberg, dans «les gestes de la musique tonale». Nattiez pose donc, théoriquement, l'existence d'un «niveau neutre du rythme[6]», un «degré zéro», consti-

tué uniquement de l'«articulation du déroulement musical en durées diverses», indépendant à la fois de la mesure et de tout autre paramètre des sons.

Toutefois, s'appuyant sur les travaux de Fraisse, il émet l'hypothèse que la perception «discrétise» le continu et construit des repères métriques même là où il n'y en a pas, *a priori*: c'est ce qui permettrait la saisie d'un rythme, même lorsque celui-ci arbore des allures de «pur rhume». Paul Fraisse écrit:

> Ces processus [d'assimilation et de distinction des durées] nous ramènent à des lois très générales de la perception. [...] L'action simultanée de l'assimilation et de la distinction a pour effet de simplifier le donné perceptif. Les différences entre des éléments voisins par la durée, la longueur, la forme sont diminuées ou supprimées par assimilation et les différences notables sont exagérées, ce qui supprime toute équivocité de la structure différenciée. Le nombre d'éléments est alors ramené à deux ou à trois [...]» (Fraisse, 1974: 111-112).

Nattiez explique qu'il a rencontré, en partant du rythme comme «articulation musicale en durées diverses», un autre phénomène sous-jacent, «la *scansion métrique*, actualisée ou non dans la substance musicale» (1987: 323). Selon lui, il faut distinguer ainsi rythme et mètre: «le mètre, c'est, dans l'expérience du vécu et du corps, ce à quoi le rythme *renvoie* spontanément, selon des règles propres à chaque culture.» (p. 324) Le phénomène de renvoi peut être physiologique (à cause de la synchronisation sensori-motrice spontanée chez l'homme) ou culturel (lorsque les productions symboliques nous ont habitués à certains types d'organisation métrique). Cela fait que, par exemple, même dans une musique qui cherche à éviter la carrure, un «musicien formé à la régularité classique» cherchera «des substituts» (p. 338).

Il évoque un peu plus loin la proposition de Fraisse de s'inspirer de la poétique générative de Halle et Keyser (1971) pour considérer les structures métriques comme des «structures profondes» et les structures rythmiques comme des «structures superficielles», actualisant ou non le modèle métrique d'une culture donnée. Le problème qu'il voit dans cette perspective, c'est qu'elle présente la métrique comme un *a priori* — un phénomène strictement *poïétique* (selon la tripartition de Molino), et non *esthésique*, alors que la psychologie de la perception montre que le construit de régularité est lié à la réception. Ainsi, l'œuvre de Boulez, *poïétiquement*, n'est pas métrique: c'est la perception qui reconstruit une

régularité. Certaines musiques amènent même Nattiez à se demander si les expériences de Fraisse ont une valeur universelle (car elles ne tiennent compte que des durées, laissant de côté les autres paramètres qui entrent dans la perception du rythme). Il conclut en disant que la difficulté de définition du rythme et du mètre résulte de la complexité des phénomènes symboliques mis à l'œuvre dans la musique: «production motrice, perception, répétition, différenciation, groupements, pauses, dépendance culturelle et stylistique» (p. 337) et que le rythme et le mètre «témoignent d'une oscillation caractéristique entre leur autonomie et leur intégration dans l'ensemble du phénomène musical» (*ibid.*).

Ces quelques exemples musicologiques illustrent le flou qui entoure non seulement l'origine et la nature du rythme, mais surtout celles de la mesure. Celle-ci est vue tantôt comme naturelle, résultant d'une cadence physiologique, tantôt comme artefact, division numérique liée à l'entendement. C'est alors le rythme qui serait fondé sur la périodicité physiologique, considérée comme non isochrone, variable selon les affects du sujet. Hors du dualisme, la mesure peut aussi être considérée comme un simple repère d'exécution indépendant du rythme; celui-ci serait facteur d'organisation des durées sonores, ne préexistant pas à l'œuvre, mais découlant de la configuration temporelle de tous ses éléments considérés dans leur syntagmatique. On peut aussi envisager le rythme comme phénomène de «surface» en le comparant avec un modèle métrique sous-jacent (pensé comme fait de culture — la mesure classique — ou de nature — la synchronisation sensori-motrice). Enfin, on peut situer la construction métrique dans la perception, qui a tendance à établir une discrétisation régulière d'un continuum, même lorsque celui-ci n'est pas d'avance composé d'après un schéma métrique. Dans tout cela, il y a de quoi perdre la mesure, et conclure provisoirement, comme le fait Nattiez, que «les théories et les analyses du rythme dépendent de la conception qu'on s'en fait» (*ibid.*). Le même flou se retrouve en poétique. Il existe toutefois une différence fondamentale entre les deux domaines: en musique, même lorsqu'il n'existe pas, à proprement parler, de mesure, la durée relative des sons entre eux a une toute autre valeur qu'en poésie.

Le rôle du mètre dans quelques théories poétiques

Il n'y a pas de rythme sans mètre

Rythme et mètre: de l'identité à l'opposition

Le mètre est pacifique, le rythme est pathétique.

HENRI MORIER,
Dictionnaire de poétique et de rhétorique

Henri Morier, dans son *Dictionnaire*, donne plusieurs définitions du mètre. Celui-ci désigne d'abord la «dimension d'un vers, mesuré au nombre de syllabes qui le composent» (1989: 800). Il signifie donc le nombre du vers, sans présomption d'égalité. Mais si le mètre ne correspond pas nécessairement à une structure dominante dans le poème, à un nombre répété, s'il a le sens large d'une ligne de poésie, comment distinguer la poésie mesurée de la poésie en vers libres? Il faudrait alors ajouter: poème en mètres réguliers; en mètres irréguliers.

La seconde définition, en deux parties, concerne le mètre en tant que facteur d'organisation interne au vers; il peut signifier: «a) *groupe de deux syllabes*: le décasyllabe est alors nommé *pentamètre* et l'alexandrin *hexamètre*, mais ce sont là des expressions abusives et fondées sur une interprétation latine du vers français [...]. b) *mesure rythmique:* dans ce cas l'alexandrin classique est un *tétramètre* [...] parce qu'il reçoit quatre accents temporels[...]» (*ibid.*). Morier évoque d'abord ici *l'iambe*, dont plusieurs théoriciens[7] ont dit qu'il était le mètre fondamental du français. Morier critique cette acception; il avait été précédé par Lote (1975: 467-469) et sera suivi par Meschonnic (1982: 415), qui démontrent que la théorie iambique ne concorde pas avec les règles accentuelles de notre langue. Cette théorie a la vie assez dure: on en retrouve des éléments chez des métriciens contemporains, comme Roubaud (1978) et Verluyten (1989). L'équivalence entre *mètre* et *mesure rythmique*, posée dans la seconde partie de la définition, exige un renvoi à ce dernier terme: «Ensemble de syllabes unissant plusieurs mots en une seule émission de voix et s'achevant sur l'accent tonique de la dernière syllabe sonore» (Morier, 1989: 672). Ici, c'est le groupe rythmique qui est considéré comme mètre, mais pas à n'importe quelle condition: «La mesure n'est rythmique qu'à la

condition d'être prise dans une phrase scandée, les accents toniques tombant à intervalles sensiblement égaux dans la durée» (*ibid.*). Sinon, n'importe quel groupe rythmique de n'importe quel discours deviendrait un *mètre*. Pour que les accents tombent à intervalles égaux, il faut que la syntaxe s'y prête, puisque l'accent tonique est déterminé par elle en français. Il est rare que la syntaxe organise systématiquement des groupements de même *nombre syllabique*: Morier a soin de dire «à intervalles *sensiblement* égaux»; mais si cette égalité ne repose pas sur le nombre, sur quoi repose-t-elle? L'amalgame du mètre et du groupe rythmique, présuppose ici des conditions spécifiques de scansion, qui recréent cette égalité par une compensation des durées: il sous-entend que certains textes, par leur «caractère poétique, gracieux ou solennel» (*ibid.*), exigent une diction qui sort du système linguistique, une battue musicale surimposée au texte, qu'aucune règle phonologique du français n'impose. Il est possible que l'histoire de la diction ait connu, qu'elle connaisse encore, un tel mode de scansion: mais il ne relève pas comme tel de l'organisation du discours[8].

Enfin, le mètre peut désigner une «*cadence formée par le retour de nombres uniformément variés*. En poésie française, le mètre est constitué par des groupes de 2 syllabes, des groupes de 4 syllabes, et par deux groupes successifs de 3 syllabes. [...] La *prose cadencée* offre des séquences métriques dans un ordre varié [...]» (*ibid.*). Pourquoi 2, 4 ou 3-3? Peut-être parce que de tels nombres, affectant des séquences courtes, sont plus facilement perceptibles que ceux de groupes longs. Le terme de *cadence*, qui figurait déjà dans la définition précédente, pourrait peut-être nous éclairer:

> Sorte de rythme entièrement formé de nombres répétés ou symétriques p. ex. 3+3+3; 4/4/4; 4/2/4/2; 4/2/2/4; 2/3+3, et, plus rarement 5+5, 5/2/5, etc.; elle est d'un caractère essentiellement féminin, souple et gracieux. La cadence est généralement de structure *métrique* [...]; elle correspond à l'idée de progression arithmétique[...]; son mouvement s'annule dans sa constance et produit une impression berceuse, câline, paisible, et pour tout dire statique. La cadence préfère les rimes féminines et la coupe *enjambante* [...], laquelle s'accorde avec merveille avec son goût de la courbe, du geste arrondi, de la marche dansante[9] (Morier, 1989: 146).

Comment distinguer, ici, «structure métrique», «mètre» et «cadence»? La récurrence ou l'alternance systématique de groupes rythmiques de même nombre produit sans doute un effet de mètre,

une régularité. Mais dans les exemples fournis par Morier, les nombres ne sont pas nécessairement «égaux». Lorsque Morier dit (à l'article «mètre») que «La *prose cadencée* offre des séquences métriques dans un ordre varié», qu'est-ce qui distingue ici «ces séquences métriques» agencées «dans un ordre varié» de n'importe quelle prose? Avec l'«élasticité accentuelle»[10] du français, la plupart des textes se laissent découper en séquences de 2, 3, 4, 5 syllabes disposées dans un ordre varié...

À l'article *rythme*, Morier reprend la définition de la régularité: «Au sens général du terme: retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant» (p. 1029), et en ajoute une autre: «[...] par opposition à *mètre*, le *rythme* [...] *pur* ou *anarchique*, tente de rompre une habitude. Il provoque une surprise, soit par un déplacement de l'accent [...], soit par une rencontre d'accents [...], soit par une dissociation de la phrase et du mètre [...], soit encore [...] grâce à des nombres *cassants*: 1 syllabe, 3 syllabes isolées [...] *rapides*, et *inhabituels* (5 syllabes, parfois 7, ou 6 [...])» (p. 1029-1030). Ce *rythme* au sens étroit suppose encore le mètre, puisqu'il doit s'y opposer comme la surprise au prévisible. Cette idée revient dans l'article *mètre*: «Le mètre est pacifique, le rythme est pathétique» (p. 801). Chez Morier, *rythme* équivaut tantôt à *mètre* et tantôt il s'y oppose, comme l'anarchie à l'ordre[11]. Parfois identifiées, parfois opposées, souvent entrelacées dans un élargissement de chacune d'entre elles, les deux notions paraissent, au terme d'un parcours dans ce dictionnaire, plus confuses que jamais.

La longévité d'Alexandre

> [...] (car les hommes ne changeant pas du jour au lendemain cherchent dans un nouveau régime la continuation de l'ancien) [...]
>
> MARCEL PROUST,
> *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Jacques Roubaud affiche de prime abord une position plus claire: reprochant aux études structuralistes de la poésie leur «*surdité métrique*» (1988: 11), il se propose d'aborder la lecture du poème «*du point de vue* métrique» ce qui — à la différence des structuralistes qu'il critique — lui permettrait de montrer un mode

d'organisation spécifique à la poésie, mode «autonome et historiquement constitué» (p. 12). Il y a pour lui un problème dans le fait qu'on ne se demande pas «en quoi, formellement, une manière de disposer, répartir, interrompre ou regrouper certaines séquences de la langue diff[ère] de celle du dernier Goncourt ou Interallié» (*ibid.*), et dans le fait qu'on pratique indifféremment les mêmes analyses sur des texte écrits en vers et d'autres qui ne le sont pas. Il considère comme une illusion le fait de croire que «tout l'échafaudage métrique de la poésie traditionnelle n'est qu'un vêtement d'habitude [...] dénué d'intérêt» et que maintenant, on a accédé à un état libre «où *il n'y [a] plus de métrique*» (p. 12), ce qui serait selon lui le point de vue par exemple de Kristeva dans *La révolution du langage poétique*. À la question qui a été posée plus haut — le mètre est-il une condition nécessaire à la définition de la spécificité de la poésie? — Roubaud répondrait oui, puisqu'il aborde la «spécificité formelle poétique» par le biais du mètre. Il a soin de préciser cependant (p. 12) qu'il faut adopter une conception de la métrique moins triviale que celle présupposée par la théorie de Kristeva — soit une métrique qui n'ait rien de la superfluité de l'habit...

Pour effectuer cette lecture métrique, il propose la «théorie du rythme abstrait» qu'il a élaborée avec Pierre Lusson[12] et qui s'inspire de celle de Halle et Keyser (1971). Mais comment envisager une description métrique depuis une théorie qu'on nomme rythmique? Il faut soit identifier le rythme au mètre, soit *inclure* le mètre dans une théorie du rythme plus vaste, en le considérant comme une espèce particulière de rythme. La théorie du rythme abstrait est définie comme suit: «la théorie de la combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent» (Roubaud, 1988: 69-70). Il s'agit donc d'une dialectique comportant un pôle du même (métrique) et un pôle de l'autre (chaotique) Cette dialectique est pour Roubaud essentielle, si on ne veut pas tomber dans une aporie. En effet, il dit d'abord que «faire une théorie du rythme, c'est déjà se placer dans le pôle métrique. Ce qui veut dire [...] que s'en tenir à une théorie du rythme, c'est nier le rythme» (p. 72). Il ajoute qu'il y a une autre manière de nier le rythme, «qui est de se placer dans la *différence absolue*, c'est-à-dire le séquentiel *chaotique*» (*ibid.*). C'est pourquoi il faut selon lui «situer la régularité rythmique contradictoire entre les deux pôles du *même* et du *différent*, le pôle *métrique* et le pôle *chaotique*» (*ibid.*). La fin du passage semble toutefois privilégier le même: «le changement d'un événe-

ment au suivant sans récurrences (ou répartition au hasard dans la séquence des mêmes événements) nie le caractère discret du découpage rythmique puisque la discrétisation suppose évidemment l'identification de l'événement, donc sa répétition gouvernée» (1986: 72).

Roubaud donne à l'aporie principale des théories du rythme une solution qui évoque celle de Paul Fraisse: la discrétisation d'un continuum, qui crée le rythme, suppose un double processus d'assimilation et de dissimilation. Le processus d'assimilation implique lui-même l'existence d'un repère récurrent qui permet l'entente des différences entre les séquences. On peut décider d'appeler *mètre* ce «minimum de même» nécessaire à la saisie d'un rythme. Par exemple, dans tel ou tel discours parlé courant (en français), le retour, régulier ou irrégulier, mais inévitable, des accents de fin de groupe, et le retour, régulier ou irrégulier, des pauses, constitue une forme de «même» qui permet de saisir un découpage en groupes (mots phonologiques et groupes supérieurs[13]). Mais ce minimum de même, alors, n'est pas un *mètre* apte, comme le cherche Roubaud, à définir la spécificité formelle de la poésie, si bien qu'il ne peut constituer dans sa logique un degré suffisant de *mètre* pour déterminer l'existence d'un *rythme*.

Roubaud précise le sens qu'il donne concrètement à *même* et à *différent*: le groupement rythmique minimal est schématisé par une série de *deux* «événements élémentaires» pour le *même* et une série de *trois* pour le *différent* (voir p. 74), événements qu'il représente par des lettres ou des chiffres. Dans ses formalisations, on ne retrouve que deux symboles (a et b ou 0 et 1), indiquant respectivement «non-marqué» et «marqué», qui sont groupés par deux ou trois. Comme la théorie postule l'existence de niveaux hiérarchisés, un groupement rythmique minimal pourra devenir, à un niveau supérieur, un événement élémentaire. Le modèle fonctionne par strates qui s'emboîtent successivement. Sur le plan accentuel, ce «deux» pour le même et ce «trois» pour le différent, aboutissent à une scansion «iambique-anapestique», ce qui, outre le transport métaphorique de notions quantitatives d'iambe et d'anapeste dans le français, pose aussi le problème de réduire l'ensemble de possibilités accentuelles de cette langue dans un schéma qui est plus théorique que conforme aux discours réels, qui sont loin de ne comporter que des groupes de deux ou trois.

Après avoir exposé sa théorie du rythme, Roubaud présente, en les formalisant à l'aide de son modèle digital, «les principaux groupements rythmiques utiles [...] dans l'étude [...] de l'alexandrin

(et des autres mètres "usuels" du français)» (p. 76). Il établit ensuite une typologie de l'alexandrin, à partir des deux frontières de vers (la césure et la finale) et des règles syntaxiques, phonologiques et accentuelles du français. Il explique enfin que l'analyse rythmique et métrique d'un poème doit être envisagée selon le traitement particulier qu'il fait d'un modèle métrique traditionnel (cf. p. 95). Le mètre est donc l'étalon à quoi tout est rapporté, soit en tant que réalisation (dans le classicisme surtout, mais aussi dans le romantisme), soit en tant que réalisation transformée (chez les symbolistes en particulier), soit en tant que soumission involontaire (par une hérédité inconsciente chez certains poètes du XXe siècle), soit en tant que négation (dans le vers libre surréaliste surtout). Il s'ensuit que tout vers est mètre, même le vers libre dont il déclare qu'il a été, pour les surréalistes, le «mètre dominant» (la «métrique» de ce vers n'a pu être définie que de manière négative[14]) et que «tout rythme suppose mètre».

Ce principe d'analyse, inspiré des postulats et procédures de la grammaire générative, envisage le rythme et le vers comme une performance depuis un modèle métrique qui constituerait une compétence commune aux membres d'un groupe linguistique et culturel donné. Ce principe a été critiqué par Nattiez pour la musique. Celui-ci observait que selon les données de la psychologie de la perception, la reconstruction de repères métriques dans un continuum aux durées irrégulières serait un phénomène d'ordre *esthésique* (au sens de Molino) plutôt que *poïétique*. En poésie, le modèle génératif pose aussi des problèmes — dont plusieurs ont été exposés par Meschonnic[15]. D'abord, il s'applique difficilement au français: «Hors d'une langue à accent de mot, la métrique générative pourrait bien n'être qu'une illusion de théorie» (1982: 577). Dans les langues à accent de mot, à partir desquelles une métrique accentuelle est possible, on peut opposer un *pattern métrique abstrait* (ex.: le pentamètre iambique) à des vers réalisés, car ceux-ci peuvent comporter des déplacements d'accents: en français, il n'y a pas de réels déplacements d'accents — on peut seulement avoir une absence d'accent à la césure ou en fin de vers. Ensuite, la réduction des «événements» à du binaire ou du ternaire exige une simplification extrême de l'accentuation, qui gomme les ambiguïtés[16].

Le problème de cette théorie n'est pas tant de postuler une «dialectique entre le même et l'autre», que de ramener l'autre au même: «la "dialectique rythme-mètre" est doublement abolie, par la régularité et l'isochronie [...]; par le fait que le même et le dif-

férent sont *une opposition binaire, plus qu'une contradiction*, et qu'elle se résout en bénéfice du même» (1982: 574[17]). Le problème est surtout que la description par des combinatoires numériques ne répond pas aux visées d'une analyse du rythme comme mode de signification dans les poèmes contemporains, car ou bien elle fait entrer le texte, par des schématisations, dans un modèle régulier (ce que Lusson et Robel (1979) font dans «Infinitif» de Desnos), ou bien elle conduit à rejeter dans le non rythmique — et donc, selon la logique de cette théorie, dans le non poétique — de nombreux poèmes du vingtième siècle.

«Entre identité et différence[18]»

Michel Collot, à l'instar de Lusson et Roubaud, définit le rythme comme *dialectique entre identité et différence*. Il critique Meschonnic, «partisan d'un "rythme sans mesure"», disant que s'il refuse pertinemment de réduire le rythme à un principe d'identité, il risque de tomber dans «une pure altérité, une différence sans référence» et de manquer ainsi «la vivante dialectique du Même et de l'Autre, qui seule permet de percevoir un rythme, et de saisir la relation complexe qu'il institue entre discours et langue, individu et société, norme et liberté» (1990a: 75-76). En se fondant sur la loi de Fraisse, Collot conçoit le rythme comme un «fait de perception, jamais purement objectif» (p. 76), qui «procède par assimilation (en ramenant à l'unité des données plus hétérogènes) et par différenciation (en accentuant le contraste entre temps fort et temps faible, en introduisant dans le continuum la démarcation de la pause)» (*ibid.*). On peut admettre l'importance de cette loi, même si des musicologues (Nattiez, Souris) doutent de l'universalité de sa valeur. Quelles sont, alors, les règles minimales d'organisation d'un apparaître permettant à la perception d'exercer ses fonctions assimilatrice et dissimilatrice? Pour rendre possible la saisie d'un rythme, faut-il qu'il y ait seulement *reconstruction* d'un mètre dans la réception (qui permet la comparaison avec le mouvement manifesté) ou en plus *construction* d'un mètre dans l'organisation du discours?

La réponse de Collot à cette question ressemble au départ à celle de Roubaud, auquel il se réfère d'ailleurs. Soulignant l'importance prépondérante, dans le rythme, de l'accentuation — qui détermine les groupes — sur d'autres ressources (échos, parallélismes, répétitions lexicales, etc.), il explique que les combinaisons

possibles de ces groupes sont limitées, qu'elles obéissent «à quelques modèles [...] que la tradition a recensés sous le mon de mètres» et donc que «toute séquence poétique dotée d'un certain relief rythmique emprunte nécessairement à la "mémoire métrique" tel ou tel de ses groupes syllabiques, ou de ses schémas accentuels» (p. 76-77). Il croit que cette persistance «est un fait de structure, qui témoigne que tout rythme a besoin, pour se déployer dans sa différence, d'un pôle de référence, d'une loi à respecter et à réinterpréter...» (*ibid.*) et non une soumission hypocrite à une norme dépassée ou dénoncée. Pour affirmer l'impossibilité de penser le rythme sans le mètre, Collot se fonde donc d'une part, comme Roubaud, sur la mémoire métrique et d'autre part, sur le peu de modèles syllabiques-accentuels possibles en français.

Il était nécessaire de démontrer comme l'a fait Roubaud l'importance de la mémoire métrique dans l'écriture poétique française contemporaine. La poésie se fait dans une histoire, et le nier serait tomber dans une mythologie de la création par génération spontanée. Cette mémoire peut certes conditionner la réception du texte: c'est une hypothèse que défend aussi Popescu (1987). Qu'elle puisse agir dans la création, cela semble tout aussi possible — l'exemple si souvent cité du *Cimetière marin* de Valéry est emblématique à cet égard.

Le fait que «toute séquence poétique dotée d'un certain relief rythmique emprunte nécessairement à la "mémoire métrique" tel ou tel de ses groupes syllabiques, ou de ses schémas accentuels» puisse prouver l'impossibilité d'un «rythme sans mesure» me semble plus discutable. Dans ces conditions, ou bien on fait entrer, en forçant, dans la catégorie des schémas traditionnels des séquences comme, par exemple, les groupes supérieurs des poèmes de du Bouchet, dont plusieurs ne renvoient pas aux nombres canoniques et dont d'autres, comme les dodécasyllabes, n'ont pas les structures des mètres alexandrins classiques ou romantiques:

> si[1], plus loin[2], je ne suis pas source dans l'asphalte[7/9], comme pour boire à la face des routes l'eau[9/12], je ne suis pas[3/4]. je ne suis pas[3/4]. mais qui[2], où les lèvres mêmes auront[(7/8)] cessé d'apparaître[(5)12/13], sur sa marche interrompue[(7)] a été jusqu'à perdre l'asphalte[(9)16] (1986[19]).

Ou bien on évacue le problème que posent de tels textes en les rangeant dans la prose et en posant qu'ils n'ont pas de rythme, mais ce n'est pas le cas de Collot, qui a parlé plusieurs fois de

manière pertinente du rythme chez du Bouchet[20]. Ou alors, on peut retrouver dans beaucoup de textes des groupes proches de ceux de la métrique. Les dodécasyllabes de cet extrait de du Bouchet ne me paraissent pas plus être des alexandrins pouvant conditionner le rythme, que les «douze» dans ce texte de Deleuze:

> *La généralité présente deux grands ordres*[11/12]; l'ordre qualitatif des ressemblances[10] *et l'ordre quantitatif des équivalences*[12]. Les cycles et les égalités en sont les symboles[13-14]. Mais[1], de toute manière[4], *la généralité exprime un point de vue*(11-12) d'après lequel un terme peut être échangé contre un autre(14-15), un terme[2], substitué à un autre[7]. (Deleuze, 1986: 7).

Il est juste d'affirmer qu'on rencontre dans des poèmes contemporains des séquences construites et perçues comme des alexandrins, des décasyllabes, etc.; et qu'un jeu d'opposition entre de tels mètres et des séquences qui s'en éloignent peut participer du rythme d'une œuvre. Mais le fait de retrouver de temps en temps un alexandrin dans un texte ne me semble pas une condition suffisante (ni nécessaire) pour confirmer que tout rythme suppose mètre et ne devient poétique qu'en renvoyant aux mètres de la tradition.

Collot propose une autre hypothèse qui paraît mieux appropriée à la description du rythme dans les textes non métriques[21]. Le poème se donnerait aujourd'hui *sa propre loi* qui «n'est pas nécessairement extérieure à l'énoncé ni antérieure à l'énonciation: métrique du discours, non du code prosodique» (p. 77). Il suggère par exemple que le «contour accentuel» antérieur à la parole poétique (dont témoignent certains poètes) puisse être «donné par le premier segment du discours, dès lors qu'il prend la forme du vers» (*ibid.*). L'*incipit* fournirait une sorte de modèle auquel seraient comparés les autres segments du discours, qui le répéteraient, le varieraient, ou formeraient avec lui un contrepoint. Il deviendrait ainsi, sinon un mètre, du moins une *matrice* (p.77). Cette hypothèse vient d'abord de Hopkins, et fut reprise par Deguy:

> [...] et puisqu'on entend effectivement le rythme nouveau, ou monté, et qu'en même temps l'esprit fournit naturellement le rythme normal antérieur — car on n'oublie pas quel est le rythme qu'en toute justice on devrait être en train d'entendre — deux rythmes en quelque sorte se superposent, et cela donne quelque chose qui correspond au contrepoint en musique [...] (Hopkins[22] cité par Deguy (1974: 36) dans sa propre traduction).

> [...] il suffit qu'une séquence ait été mise en place, comportant ses toniques, pour que la répétition en soit escomptée, préfigurée: la place forte à prendre par la diction, l'acte de lecture (aussi silencieuse qu'on le voudra depuis saint Ambroise) prescrit un retour voire où la compétence ordinaire n'en exige. Une matrice, même au vers libre, est disposée: préparant les effets de déconcert (Deguy, 1974: 36; ce passage est cité par Collot, 1990: 77).

Elle présente l'intérêt de maintenir le rapport même et autre dans une tension plutôt que de l'aplatir dans une «opposition binaire», où l'autre est rapporté au même. Elle ouvre la porte à une saisie du rythme comme une série de rapports entre diverses séquences du poème (ou de tout autre texte), plutôt que comme réalisation/ négation d'un schéma pré-établi. L'entente des nouveaux rythmes de chaque séquence est conditionnée par la *mémoire* des précédents; cette hypothèse nous entraîne au cœur d'une problématique de la temporalité «ek-statique», rétentionnelle et protentionnelle, que Collot aborde (p. 77) mais qui a été surtout développée par Jacques Garelli.

Dans la suite de son article, Collot insiste surtout sur le fait qu'il faut un peu de même (dont il donne plusieurs exemples: «rimes approximatives», «parallélismes asymétriques» de Senghor, etc.) pour construire et rendre perceptible la *différence* du rythme. Disant que le rythme s'effondre tant s'il est trop mécanique que s'il est pure altérité, il postule l'existence d'une «structure repérable», dans tel ou tel poème, «qui sert de modèle aux séquence et de règle à leur enchaînement» (p. 77). Cette loi, plutôt que comme schéma (immuable) serait à envisager comme *schème* — «principe d'organisation ouvert à de multiples possibilités d'actualisation» (*ibid.*). C'est cette «idée régulatrice» (p. 78) qu'il propose d'appeler *mètre*, car elle donne «une structure à chaque séquence, et un modèle pour la suivante» (p. 77).

Dans cet effort de penser le rythme comme tension, interaction entre le même et l'autre dans un procès interne au discours plutôt que dans une structure figée, on peut reconnaître un prolongement de la réflexion de Tynianov (auquel Collot se réfère d'ailleurs) sur le «principe de construction dynamique» de l'œuvre: «L'unité de l'œuvre n'est pas un tout symétrique clos, mais une totalité dynamique en développement [...]» (1977: 43). Pour Tynianov, la perception de la forme est liée à la perception du «flux», du «changement», du «rapport entre le facteur constructif dominant et les facteurs subordonnés». Le *principe du mètre* (p. 63) est selon

lui la principale composante du rythme, mais en tant qu'ébauche qui peut ou non être résolue: dans un cas, on aura un système métrique réalisé, dans l'autre, un système de vers libre, où le mètre «cesse d'exister comme principe régulier» et devient un principe dynamique, un équivalent de mètre (voir p. 63-64). Ici comme dans la dernière définition de Collot, le mètre devient la structure formée par la composition d'un vers; mais ce mètre, qui change d'un segment à l'autre, se redéfinit constamment par rapport au précédent, ne se fonde plus sur une perception d'égalité. En l'absence de système métrique réalisé, l'*équivalent de mètre* ne peut être qu'une structure minimalement reprise, celle de la ligne ou du segment détaché par un blanc. Si cette reprise ne comporte pas de paramètre d'égalité, convient-il de l'appeler *mètre*? C'est un choix possible, mais qui brouille peut-être autant la compréhension de la relation rythme-mètre qu'il ne l'éclaire. Le *processus dynamique du mouvement* dans lequel Collot situe la dialectique du même et de l'autre, peut par contre fournir une piste intéressante pour définir les propriétés du rythme.

Une définition restrictive du mètre et de la métrique en français

La théorie de Benoît de Cornulier donne une définition restrictive du mètre, qui permettra de distinguer plus clairement le «même» dans un système métrique particulier (celui de la tradition française) du «même» de la théorie de Collot (dont le rapport avec le précédent demeure flou); cette précision paraît essentielle pour déterminer la nécessité ou de la non-nécessité du mètre dans une théorie du rythme

Le projet de Cornulier n'est pas de faire une théorie du rythme, mais d'élaborer une méthode «simple, reproductible et adaptable par chacun, d'analyse métrique des poètes français» (1982: «Avertissement»). Pour lui, le problème fondamental de la métrique est le suivant:

> [...] comprendre comment l'inégalité des vers faux, et par conséquent l'égalité des vers égaux est instinctivement reconnue; en particulier, comprendre les bases structurelles de cette égalité dans les vers, en les distinguant soigneusement des propriétés rythmiques qui ne jouent aucun rôle, ou qu'un rôle très indirect, dans la perception de l'égalité régulière (1982: 77).

Comme Roubaud, Cornulier cherche à cerner une certaine spécificité du vers, mais seulement de celui qui s'appuie sur une régularité numérique. Alors que Roubaud conçoit le mètre comme une nécessité du rythme poétique, Cornulier cherche simplement les constituants qui fondent l'égalité métrique, sans en faire une règle de genre. Si sa notion de métrique est plus restrictive que celle de Roubaud, sa définition du rythme est plus vaste, car ce dernier n'implique pas le mètre: «J'entends par rythme toute forme selon la succession temporelle, et parfois plus précisément toute forme sonore temporelle sensible, voire remarquable» (1982: 76).

La première définition, «toute forme selon la succession temporelle», rejoint l'acception de Nattiez du rythme au «niveau neutre». La seconde repose le problème des conditions minimales de perception d'une «forme sonore sensible» qui est à la source de la plupart des débats sur les relations rythme-mètre. Pour Cornulier, le mètre ne *s'oppose pas* au rythme comme le même à l'autre, l'ordre au désordre, mais il représente une *espèce particulière* de rythme, qui n'est pas une condition de tout rythme et n'exclut pas en soi la présence d'autres formes de découpage. Cette *espèce particulière* de rythme qu'est le mètre implique une perception *d'égalité entre des vers*. Cornulier distingue, en français, les propriétés proprement métriques qui fondent cette perception d'égalité, de certains autres facteurs de caractérisation du mouvement, comme l'accentuation, l'organisation consonantique-vocalique, etc., qui ne *sont pas* premièrement déterminants dans la perception de mètre et qu'il appelle des propriétés rythmiques.

La perception d'égalité, dans le langage, ne s'effectue pas, comme elle peut le faire en musique, depuis une *isochronie*. Elle dépend de divers facteurs, selon les propriétés phonologiques des langues. En français, la métrique se fonde sur un *nombre syllabique*. Il peut sembler étonnant que des durées différentes soient identifiées dans un dénombrement, mais Cornulier explique cela par le fait que toutes les syllabes ont «pour noyau une voyelle et que cette voyelle peut se réduire essentiellement à son point d'attaque du point de vue du rythme» (p. 64) et que les points d'attaque ont la même durée. La perception d'égalité *se* fonde donc sur un «nombre de coups qui sont peut-être des *moments de l'information phonologique*» (*ibid.*), et non sur des durées ou des intensités. Si, dans la musique, l'égalité métrique s'appréhende grâce à la durée entre des coups, à l'isochronie, dans le vers «elle n'a pour objet qu'un nombre de coups» (*ibid.*). Certains faits de diction, modulés à partir d'un schéma antérieur aux mots et presque musical (comme

ceux des comptines) diffèrent fondamentalement des faits de métrique dans la versification écrite. Cornulier donne en exemple une comptine analysée par Jacqueline Guéron (dans *Change de forme*, 1975):

Une POUle SUR un MUR
QUI piCOte DU pain DUR
PIcoTI PIcoTA
LÈV' la QUEUE et PUIS s'en VA

«Ce mode [de diction] comporte, dit Cornulier, en français comme en anglais, non seulement des temps forts et des temps faibles, mais une mesure temporelle de durée des intervalles entre les débuts de syllabes...» (1982: 281). Ces dictions s'apparentent davantage à la musique, à la chanson et à certaines poésies orales qu'à la poésie écrite. Les «temps forts» et «temps faibles» de la diction de la comptine ne ressortissent pas à une métrique de discours (liée à un rapport entre propriétés phonologiques de la langue et frontières métriques) mais à une mesure extérieure au langage. Un autre exemple permet de mieux clarifier la différence entre les métriques de discours et de durée: «la notion de *temps occupé par un silence* n'a strictement aucun sens dans une métrique textuelle pure; elle n'a de sens que dans une mesure de durée» (1982: 284).

Pour Cornulier, on ne peut parler de métrique que dans un ensemble de vers ayant un nombre identique de syllabes (il peut y avoir combinaison de deux ou trois mètres, mais la régularité doit être suffisante pour créer une *pression métrique*, c'est-à-dire un contexte qui permet de percevoir l'égalité et les vers faux). Sa méthode d'analyse «métricométrique» consiste à «examiner systématiquement la distribution [de] propriétés [...] assez bien définies, sur toutes les frontières syllabiques d'un corpus bien déterminé» (1982: 140). Il s'agit donc d'établir une «grammaire métrique» dans des discours particuliers. À partir de là, il est possible d'élaborer une *typologie* du vers français selon les époques et les auteurs — typologie que Cornulier a commencée avec l'alexandrin de Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. Roubaud aussi a élaboré une typologie de l'alexandrin français (avec un corpus plus vaste). La différence entre les deux approches est que, d'une part, Cornulier ne prétend pas décrire le rythme, mais seulement sa composante métrique et que, d'autre part, les mètres ne sont pas définis à l'avance depuis un modèle génératif: les types d'alexandrins repérés sont le résultat

d'un processus d'analyse et de compilation de données du discours, en vue de dégager les régularités internes de chaque œuvre.

La principale conclusion de l'étude de Cornulier est la nature syllabique du mètre en français. Ce ne sont pas les accents, mais les coups syllabiques qui fondent l'égalité. Ainsi — à l'exception de l'hémistiche dans les vers longs et selon les époques — les groupes accentuels secondaires dans le vers, tels les iambes et les anapestes de Roubaud, ne sont pas métriques pour Cornulier. Ce travail fournit une définition précise de la mesure dans la versification *écrite*, définition que je retiendrai pour les notions de *mètre* et de *métrique* au *sens strict*.

Un «rythme sans mesure»?

Critique de la métrique

Avec Meschonnic, non seulement le mètre n'est pas nécessaire au rythme, mais il semble être ce par quoi le malheur arrive... Certaines déclarations lapidaires apparaissent comme une dénégation du mètre, un refus de le considérer: «Comme il y a un socialisme des imbéciles, la métrique est la théorie du rythme des imbéciles» (1982: 143). Lisant cela, on peut même se demander si ce ne serait pas une allergie du poète au mètre qui le ferait refuser au théoricien. La théorie des poètes peut être influencée par leur esthétique. Si Réda par exemple parle de *son* rythme lorsqu'il écrit que «par retour régulier du même qui est toujours un autre, s'épousent mètre et mouvement pour engendrer du rythme» (1985: 86), on peut penser que la théorie Meschonnic puise certains éléments dans sa pratique[23]. Mais, bien que souvent caricaturale, sa critique ne saurait se ramener entièrement à une position esthétique.

Meschonnic essaie de fonder une poétique du rythme en-dehors de la dualité mètre et non-mètre, mètre et anti-mètre, tradition et rupture:

> D'un côté ceux qui comptent les syllabes; de l'autre, ceux qui parlent de vision du monde. [...] La métrique se veut la science de la prédictibilité du vers. Elle ne peut que postuler sa continuité. D'autres privilégient la rupture, la différence. Ce sont deux mythologies. Ceux qui mettent la littérature, et particulièrement la poésie, dans

la rupture (idéologique, culturelle), mettent aussi le rythme dans la rupture, émotionnalistes sans le savoir (1982: 598).

Tout le chapitre «Non le vers libre, mais le poème libre», dans *Critique du rythme*, vise à montrer, à travers le problème du vers libre, que la spécificité rythmique des textes est irréductible à la classification binaire mètre (norme, ordre, règle, etc.) et non-mètre (liberté, anarchie, rupture, etc.). Il y propose que, «au lieu de s'attacher, avec une jalousie défensive, à reconnaître dans le vers libre tout ce qu'il continue à contenir d'ancien [...], les métriciens auraient pu, inversement, analyser combien le vers libre fait mieux comprendre le vers traditionnel» (p. 604), en faisant, dans les métriques, l'analyse des rythmes qui les excèdent. Il explique aussi que «le vers régulier n'a jamais empêché la poésie d'être libre» (p. 611), mais que «le libre du vers libre a fait paraître que l'unité du discours ne préexiste pas à l'œuvre» (*ibid.*). Il y a pluralité des rythmes possibles, *à l'intérieur* comme *à l'extérieur* d'une métrique.

La critique de la métrique est beaucoup liée, chez Meschonnic, à un souci de ne pas donner au rythme une définition purement formelle, dans le sens d'un schéma *a priori* indépendant de la signification. Il veut faire une poétique des modes de signification littéraires, qui tienne compte du sujet et de l'histoire. Il souligne un aspect pour lui fondamental du rythme en rappelant deux définitions du vers libre, de Vielé-Griffin et de Gustave Kahn (voir p. 603), qui parlent de «rythme personnel» et de «la chanson qui est en soi»; ces définitions montrent qu'on ne peut juger le vers libre simplement comme désordre vis-à-vis un ordre antérieur. Sortir de l'opposition ordre-désordre serait décrire la «prosodie personnelle» propre à telle ou telle poésie, qu'elle soit ou non métrique. La critique de Meschonnic me semble viser, plutôt que l'analyse métrique en tant que telle, l'*assimilation* de tout le rythme au mètre.

Une telle assimilation aurait d'abord pour effet l'*universalisation*, l'effacement des différences et de l'historicité des discours. L'universalisation passe par la recherche d'une notion de rythme commune aux phénomènes naturels, à la musique et à la poésie. La métrique en participe, en ce qu'elle est souvent définie ou justifiée à partir de la périodicité des phénomènes naturels ou de la mesure musicale (voir 1982: 482). La justification de la métrique depuis les phénomènes naturels conduit parfois à l'essentialisation de formes historiques, comme on l'a fait pour l'alexandrin: en le disant déterminé par les capacités respiratoires de l'homme on l'a

pris «pour une nature, une loi, dont la transgression condamnait au chaos arythmique» (1982: 603). La métrique, selon Meschonnic, implique un «primat de l'ordre, originellement cosmique, puis théologique» (p. 568). Il montre, à l'aide de plusieurs exemples (voir notamment 1982: 533), que les métriciens recherchent souvent des permanences, plutôt que des différences, dans l'histoire de la poésie. Ce type de métrique se définit des schémas à l'avance, auxquels les vers et poèmes réels sont comparés, évalués en terme de réalisation ou de négation de la norme, ou encore d'écart vis-à-vis d'elle. Cette manière de procéder peut empêcher de lire des spécificités, oublier de décrire des «écarts» qu'elle n'envisage pas, comme le fait Roubaud lorsqu'il méconnaît le travail de Hugo sur la onzième position du vers, qui ne peut dans son modèle être accentuée (voir Meschonnic, 1982: 205).

Meschonnic reproche par ailleurs à la métrique de désémantiser la poésie, parce qu'elle travaille avec des unités non signifiantes: pieds, nombre de syllabes. En se limitant à ce qui se compte, la métrique isole un rythme purement formel du fonctionnement signifiant des textes (voir p. 215). On pourrait lui opposer que ces abstractions permettent de faire une histoire des formes, comme le fait par exemple Roubaud. Il répond à cela que leur utilité est réelle, mais qu'il ne faut pas les confondre avec l'étude des rythmes dans leur ensemble (voir p. 525), ce qui conduit à traiter les éléments métriques et rythmiques du discours comme des ornements sans incidence sur le sens.

Certaines théories métriques manqueraient, toujours selon Meschonnic, *de rigueur dans l'examen des unités réelles de la langue et du discours*. L'auteur de *Critique du rythme* défend, comme Cornulier, le fondement syllabique de la métrique en français. Toute conception du mètre comme régularité accentuelle, donnée comme modèle exemplaire à partir duquel se réaliserait le rythme, est une abstraction injustifiable dans les règles du français, même pour les vers traditionnels: «Il n'y a pas de métrique en français, au sens où l'accent y est une notion rythmique, non métrique. Le nombre (des syllabes), les positions, y sont les notions métriques» (1982: 230). Il y a peu de prédictibilité des accents dans une métrique syllabique comme celle du français; la fin de vers et la césure peuvent seules donner lieu à une dérogation à la règle instaurée: «en français, il ne peut y avoir d'accent non métrique. Seule une absence d'accent, à la césure (de l'alexandrin, du décasyllabe) peut être non métrique» (*ibid.*).

Le postulat du syllabisme de la métrique française entraîne

Meschonnic à y récuser la notion de *pied*: les iambes, les anapestes, ne sont que des notions métaphoriques dans une métrique non quantitative (voir p. 231). La critique de la notion de pied entraîne aussi celle du concept de *mesure*, parce qu'il n'y a pas de rapports quantitatifs stricts de durée en français et parce que les coupes impliquées par la mesure surviennent sans rapport avec les limites de mots et de syntagme: «La mesure finit avec la syllabe accentuée. Les syllabes suivantes appartiennent à la mesure suivante, sans rapport avec les limites de mots et de syntagmes. Or l'analyse phonétique fait apparaître que la mesure est insaisissable» (p. 232). L'assimilation «la notion de mesure à celle de groupe rythmique», qu'on trouve par exemple chez Mazaleyrat (1974), se trouve par le fait même récusée (p. 232). Le groupe rythmique n'est pas, en effet, une mesure, c'est-à-dire un étalon de durée divisé en un certain nombre de temps égaux et nombrables; c'est une unité de sens. La question des durées est différente pour le langage et pour la musique. Aussi, les système de notation rythmique inspirés par la musique ne rendent-ils pas compte du rythme du discours, mais l'assimilent à un autre.

La place du mètre, dans la théorie de Meschonnic, pourrait se résumer ainsi: le rythme ne suppose pas la présence d'un mètre, mais s'il y a un mètre dans un texte, il fera partie de l'ensemble des traits rythmiques:

> [...] le rythme est non métrique en soi. Il peut être métrique ou antimétrique, selon l'histoire et la situation des écritures. Il peut coïncider avec une régularité ou une périodicité (de quelque manière que ce soit, accent ou syllabisme). Ce sont des rencontres culturelles. Donc aussi des traditions. Mais leur force n'est qu'une aventure historique variable, avec laquelle les sujets doivent compter. Quand Valéry raconte comment un rythme lui est venu, pour *Le Cimetière marin*, en décasyllabes, il croit parler d'un rythme, mais il parle d'un mètre, de la prégnance culturelle d'un certain mètre, auquel il s'est identifié, dont il a fait son rythme (1982: 224).

La critique de Meschonnic souligne avec raison les limites d'une abstraction centrée sur des problèmes formels de compte, qui opèrent nécessairement une réduction. Mais s'il importait de critiquer la trop grande préoccupation des approches métriques pour les permanences dans l'histoire du vers, ainsi que leur préférence pour le même, l'ordre et la symétrie, Meschonnic tombe parfois dans des généralisations abusives. Collot souligne à juste titre l'association trop généralisée que Meschonnic fait entre le mètre,

l'ordre et la politique de l'ordre: «"dans la dialectique du social et du sujet", impliquée par toute pratique du rythme, le rôle du mètre n'est pas fatalement au service de l'uniformisation militaire ou totalitaire» (Collot, 1990: 79[24]).

Rythme, système, retours

Faut-il suivre Collot jusqu'à voir dans le rythme «sans mesure» de Meschonnic «une pure altérité», «une différence sans référence»? Le *sans mesure*, le *non métrique en soi* est-il nécessairement une *différence pure* — qui est en elle-même difficile à concevoir? Pour répondre, il faut se reporter à la définition «positive» que Meschonnic donne du rythme (à côté de la critique de la métrique, qui est essentiellement négative) ainsi qu'à ses analyses (où l'on voit ce qui est visé par rythme dans les textes).

Du côté des définitions, il reprend d'abord la notion présocratique de *rhuthmos*, «"configuration particulière du mouvant", ou "arrangement caractéristique des parties dans un tout", "forme du mouvement"» (1982: 70), qui permettrait d'en faire une notion discursive. On a déjà émis l'hypothèse qu'une telle *configuration particulière*, pour être reconnue, devrait comporter un minimum de traits d'organisation spécifiques. Cette nécessité apparaît dans la définition que propose Meschonnic pour le rythme du discours. On m'excusera de la citer en entier, mais elle est centrale et les propos qui suivront y feront des renvois fréquents:

> Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance, c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les «niveaux» du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du «sens» lexical, la signifiance est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le «sens» n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie — l'organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus

> souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, oralement, l'intonation. Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours (1982: 217).

«Valeurs propres à un discours et à un seul», dégagement de «séries»: on retrouve ici l'organisation *particulière*. Mais cette définition, complexe, comporte à première vue un certain nombre d'opacités et de circularités dont il faut essayer de sortir, pour déterminer si le «rythme sans mesure» de Meschonnic est tout uniment altération pure.

«L'organisation des marques» renvoie à la contrastivité, qui a été identifiée comme une caractéristique essentielle du rythme en tant que «forme du mouvement». Quelles seront ces marques? Meschonnic dit que ce sont celles «par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques [...] produisent une sémantique spécifique». Et qu'est-ce que cette «sémantique spécifique, distincte du sens lexical»? Meschonnic l'appelle *signifiance* et la définit comme «les valeurs propres à un discours et à un seul». Le *signifiant*, pour lui, ne désigne pas tant la substance matérielle opposée au concept que les unités de discours *en train de signifier*; «signifiant» est «participe présent du verbe signifier». La *valeur* est définie dans *Pour la poétique I*[25]:

> Élément du signe autant que du texte, en tant que signe et texte sont inséparables dans l'œuvre. Elle est à son degré plein au niveau de la littérarité. Elle y joue le rôle d'un élément du système de l'œuvre, dans la mesure où l'œuvre se constitue par des différences. Ces différences peuvent sur des phonèmes, des mots [...], des personnages, des objets, des lieux, des scènes, etc., il n'y a pas de valeur à l'état pur, mais seulement à l'intérieur d'un système (1970: 175-176).

Elle n'existe que dans l'interaction et la différenciation de diverses unités, comme celle de Saussure à laquelle elle renvoie. Chez Saussure, deux facteurs lui sont nécessaires: «1° [...] une chose *dissemblable* susceptible d'être *échangée* contre celle dont la valeur est à déterminer; 2° [...] des choses *similaires* qu'on peut comparer avec celle dont la valeur est en cause» (Saussure, 1972: 159). Selon cette définition, la valeur donne à tout discours une *sémantique distincte du sens lexical*. Comment, alors, établir la relation entre

valeur et *sémantique spécifique* d'une part, puis *marques et rythme* d'autre part? L'expression «valeurs propres à un discours et à un seul» indique que ces dernières débordent dans la définition du rythme les valeurs du système linguistique: ce sont des valeurs *créées* par un discours particulier, des rapprochements et des oppositions de sens propres à un univers poétique, romanesque, etc. La notion *poétique* de *système* apporte un éclairage à cela: «L'œuvre (chaque œuvre) comme totalité caractérisée par ses propres transformations, qui dépendent de ses lois internes» (Meschonnic, 1970: 175). La spécificité d'un système dépend d'un certain nombre de *lois internes* qui génèrent leurs transformations. Toutefois, la «sémantique spécifique», telle qu'organisée par des marques rythmiques est «distincte du sens lexical» non seulement parce qu'elle est faite de valeurs propres à l'œuvre — mais aussi parce qu'elle est créée par des relations complexes entre tous les niveaux du discours, «accentuel, prosodique, syntaxique et lexical».

Le problème de la définition de *Critique du rythme* (p. 217) est d'apparaître tellement vaste que, considérée isolément, il est difficile de saisir en quoi elle explique le *rythme* en particulier. Elle semble plutôt définir le procès du sens dans son ensemble, mais tel qu'il peut caractériser la spécificité d'un discours, auquel le rythme est identifié: «Le rythme est l'organisation même du sens dans le discours.» Si la définition est à un certain moment «restreinte» à l'«accentuel», puis un peu élargie au «prosodique», elle était d'abord plus englobante avec ses «marques», «accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques». Ce n'est pas l'élargissement du rythme — qui a été souvent considéré d'un point de vue surtout phonique — au syntaxique et au lexical qui pose problème, mais le peu de précisions concrètes sur ce qui donne à telle ou telle unité le statut de *marque* et sur le lien entre le *rhuthmos* considéré comme «forme du mouvement» et cette organisation.

Dans sa longue définition, Meschonnic dit que les marques rythmiques constituent ensemble une «paradigmatique et une syntagmatique». Plus loin, il ajoute que la signifiance est «dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, *dégage des séries*». Si on rapproche ces «séries» de divers concepts rencontrés plus haut: sémantique *spécifique*, *système* (et *lois internes*), valeur (et ses facteurs constitutifs: des rapports de *différences* et de *ressemblance*), on se rend compte qu'ils indiquent de manière implicite la nécessité, pour qu'il y ait rythme et système, d'un minimum d'éléments récurrents, à partir desquels seront saisies les transformations du mouvement de l'œu-

vre. Comment pourrait-on affirmer, par exemple, que «le libre du vers libre a fait paraître que l'unité du discours ne préexiste pas à l'œuvre» (1982: 611), sans supposer que cette unité repose, sinon sur du même à proprement parler, sur un travail du *retour*? Meschonnic parle ailleurs de ce travail du *retour* qui inscrit le discours dans la temporalité du *versus*, des «présents» augustiniens: «Glissement du je, le rythme est un présent du passé, du présent, du futur. Il est et n'est pas dans le présent. Il est toujours un retour. [...] Pour être justifié, — pour être écriture, et non simplement littérature, ou poétisation — le *versus* doit être système, valeur» (1982: 87). Mais il me paraîtrait important de l'intégrer à la définition même du rythme, pour la compréhension de la spécificité de la notion.

L'importance du *retour* est notoire dans les analyses de Meschonnic. Certains des concepts méthodologiques qu'il développe y renvoient explicitement, comme par exemple les «paradigmes rythmiques», les «figures (ou échos) prosodiques» et les «séries (ou chaînes) prosodiques». On en trouve une explication et une application dans «"Chant d'automne" de Baudelaire» (1973: 277-336). La conception de Meschonnic du rythme comme organisation du sens et non comme pure forme est aussi exposée («La prosodie et le rythme [...] ne seront pas la redondance expressive d'un sens [...] Mais une systématisation des chaînes du signifiant [qui] recherche les implications de la valeur et de la signification.») par les concepts de *valeur*, de *sémantique spécifique*, de *systématisation*, de *signifiance*, de *paradigmatique* et de *syntagmatique* (voir en particulier p. 286-288). Il explique que son étude vise à repérer, sur le plan syntagmatique, les «contrastes des séquences rythmiques» (p. 287) (ici, il désigne le groupe rythmique, mais aussi peut-être d'autres unités: groupe logique, vers, segment graphique, etc.) et sur le plan paradigmatique, des *identités* (de séquences rythmiques) et des *séries* (d'éléments «prosodiques»), de récurrences, donc, qui se trament *transversalement* dans le texte, appelées aussi *paradigmes*. Le *paradigme rythmique* désigne une série de séquences ayant une configuration syllabique-accentuelle (et souvent syntaxique) semblable, comme celles-ci, dans «Chant d'automne»:

— ∪ — —∪ ∪— —∪ ∪— — ∪ —
Chant d'automne; vive clarté; Douce beauté, tendre cœur,
—∪ —
courte tâche (1973: 334-335).

Les récurrences de phonèmes sont traitées à l'aide des concepts de *série prosodique* et de *figure (ou écho) prosodique.*

Ce qui frappe est l'articulation de l'analyse rythmique selon deux paramètres fondamentaux: *les contrastes* (syntagmatiques, séquentiels) et *les identités* (paradigmatiques). Il y a là une réelle *dialectique du même et de l'autre*, même si elle n'est pas formellement exposée en ces termes. Cette dialectique est toutefois très différente de celle de Lusson et Roubaud. Le même n'est pas nécessairement un mètre. Il n'est pas une structure formelle abstraite, mais un processus associatif généré par des échos entre les signifiants, qui instaurent des rapports de signification transversaux, créant ainsi un «système», un mode de mouvement qui organise la lecture: «Le rythme dans lequel un signifiant est énoncé constitue des paradigmes rythmiques, qui produisent à leur tour leur travail dans le système du texte, dans la structuration de sa signifiance, donc dans sa réception» (1973: 334).

Le rythme chez Meschonnic n'est donc pas conçu comme une pure altérité. Toutefois, la dialectique du même et du différent n'y est pas envisagée selon une opposition du mètre (contraint) et du rythme (libre), ni selon une opposition linéaire, séquentielle, mais selon un système à plusieurs dimensions, paradigmatique et syntagmatique — qui s'étend de la petite à la grande unité — dans lequel *des* différences se combinent à *des* ressemblances.

Dans le procès qu'il fait au *même*, Meschonnic provoque la lecture de sa théorie du rythme comme *altération constante*. Dans sa critique de «la» théorie traditionnelle du rythme comme alternance du même et de l'autre, il ne montre pas assez la différence entre le *même* qu'il rejette et le *même* qu'il retient. Il refuse d'ailleurs — pour diverses raisons idéologiques, épistémologiques, méthodologiques exposées dans sa critique de la métrique — le terme *même* et la définition du rythme comme *dialectique* (et non alternance) *du même et de l'autre*, redoutant sans doute un dépassement de la contradiction, une *Aufhebung* au profit du *même*. Il veut surtout considérer l'ensemble du fonctionnement signifiant sans en isoler une composante formelle qui ne serait qu'ornement ou redoublement du sens. Les éléments de «même» (paradigmes, séries, etc.) doivent toujours être pris comme des unités signifiantes dans l'ensemble d'un discours ce qui, du même coup, les rend irréductibles à un retour abstrait de l'identique. Cette distinction est très importante pour l'étude des modes de signification. Toute-

fois, le fait que Meschonnic, en définissant expressément ce qu'il entend par rythme dans le langage, ne revienne pas en même temps sur cette question si importante d'une théorisation nouvelle des *retours* (pour ne pas employer le terme *même* qui renvoie trop au primat identitaire), apparaît comme une *dénégation* ou du moins une *tache aveugle* dans sa théorie. Car en l'absence d'une articulation claire — dans la même définition — des deux aspects *fondamentaux* de sa théorie, soit d'une part le rythme comme organisation de marques formant une «sémantique spécifique», subjective, dans un discours et d'autre part le rythme comme rapport entre des *contrastes* et des *retours*, on risque de comprendre le rythme de Meschonnic à la fois comme un concept très vaste, désignant le procès de la signification spécifique à une œuvre dans son ensemble, et comme une notion de l'altération pure. On peut ainsi perdre de vue *ce qui constitue la spécificité du rythme comme mode de mouvement*, et chercher à la *retrouver du côté du mètre*.

Du rythme et de ses rapports au mètre, au même et aux retours

La façon dont le rythme sera situé ici par rapport au mètre, au même et aux retours résulte d'un certain nombre de choix qui sont liés à la perspective d'après laquelle on veut éclairer les fonctionnements des œuvres poétiques. La notion de *rythme* — et ce qui sera repéré comme les *constituants rythmiques* du discours — devrait permettre d'envisager l'organisation du sens selon *son processus dynamique*. Le sens, dans le langage — et particulièrement dans la poésie, où cette caractéristique est souvent plus remarquable que dans d'autres discours — se déploie selon un processus qui fait appel à l'esthésis, convoquant simultanément et indissociablement la perception et l'aperception. Le rythme, compris comme «*forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant*», et comme *modalité particulière* de ce mouvement, «*telle qu'elle se présente aux yeux*», devient une condition de l'esthésis.

Cette définition, encore très générale, demandera à être précisée — notamment par la description des éléments constitutifs du rythme dans le discours. Sinon, elle pourrait retomber dans l'ornière de l'abstraction et de l'universalisation — et ce même s'il n'a pas été question de mètre (l'universalisme n'est pas un problème uniquement attribuable à la métrique). Deguy montre qu'on

est facilement tenté de faire du rythme une «condition transcendantale d'aperception» de tout phénomène:

> Plus qu'un phénomène, puisqu'il les intéresse tous, le *rythme* est une condition sous laquelle il y a du phénoménal. Entendons qu'aucune observation ni expérience dans aucun champ empirique ne s'exempte d'avoir affaire à du rythmique, quelle qu'en soit la «matière» et quelle la formule. Si ce n'est pas une «abstraction» à laquelle nous conduit une «induction» constatant partout la coextension, pour ne pas dire la synonymie, du phénoménal et du rythmique, la tentation serait grande de nous livrer à une emphase kantienne: d'en faire une condition transcendantale d'aperception, et d'y entendre le terme qui manque à une «esthétique transcendantale». [...] Cependant «Kant a eu lieu, on n'y ajoutera pas» (pour déformer une formule mallarméenne) (1988: 44-45).

Penser le rythme comme *condition de l'esthésis* ne suffit pas à créer une notion qui permette d'envisager la spécificité des phénomènes «sous lesquels», «par lesquels» ou «avec lesquels», il y a du rythmique. Il faut toutefois préciser les propriétés qui font du rythme une *manière particulière de fluer*, avant d'en décrire les constituants discursifs.

Si le rythme est une disposition particulière du mouvement, une configuration donnant forme au temps — il est alors à la fois condition de perception de l'apparaître dans un déroulement et principe d'organisation spécifique de ce déroulement. Par un processus de différenciation, le rythme introduit, dans l'indétermination du flux, des points qualifiés, des éléments contrastifs, comme les arêtes (dont l'exemple canonique, dans le discours, serait celui des «accents») et les intermittences (les «pauses»), à partir desquels se forment divers niveaux de groupements et d'intervalles. Dans un processus de comparaison, des rapports s'établissent entre certains points qualifiés et certains groupes du «flux», et ces rapports permettent la reconnaissance de la spécificité d'une configuration temporelle.

Comment s'articulent ces «métaphores» spatiales et temporelles à l'aide desquelles on essaie de concevoir le rythme? La disposition, la configuration, l'organisation et même la forme renvoient intuitivement à la spatialité, alors que le déroulement, le flux, le continu renvoient plutôt à l'intuition du temps. Benveniste considérait comme spatiale la notion ionienne et comme temporelle la notion platonicienne de rythme. Toutefois, le mouvement contenu dans la première notion faisait déjà appel à une intuition tem-

porelle, même si Benveniste ne le voyait pas comme tel[26]. C'est la régulation du mouvement en termes de durées mesurables qui n'est pas comprise dans cette première acception. Aussi, quand on considère le rythme, ici, comme une configuration donnant forme au temps, il ne s'agit pas du temps conçu comme la somme de durées successives envisagées selon des longueurs mesurables (à l'aide d'un étalon comme les secondes, les minutes, les heures, etc.), mais du temps comme *mouvement, déroulement, flux*. Le rythme d'un discours a trait à une forme dans le temps en ce que le discours se déploie, se déroule dans le temps. Le rythme renvoie cependant à une autre expérience temporelle que celle de la pure succession orientée d'un commencement vers une fin[27]. Il implique une certaine disposition de «points qualifiés», d'«éléments contrastifs» qui, en créant divers niveaux de groupements et différents types d'intervalles entre eux, donnent une «configuration» au temps. On peut se représenter partiellement cette configuration comme une distribution spatiale (mais elle excède la spatialité en tant qu'elle n'est pas statique, en tant qu'elle se produit dans un «flux»), comme une dynamique de rapports entre des points qualifiés, des groupements et des intervalles. Il arrive que l'on parle de *rythme* à propos de peinture, d'architecture, et d'autres phénomènes qui *ne se déroulent pas*; Deguy dit que «le peintre parle de "rythme" à propos de configurations statiques, de marques sans changement sur une surface (ou Leroi-Gourhan à propos d'incisions sur un os)...» car «Le "temps" y est, sans "s'écouler"» (1988: 45). Lorsqu'on parle de rythme à propos de configurations statiques, c'est probablement qu'on les envisage à la fois dans une succession de marques (par exemple, les incisions de Leroi-Gourhan) et dans les multiples rapports entre ces marques et leurs espacements divers. On y rétablit du *temps*, une dynamique.

Conçu comme une double dynamique contrastive et comparative, le rythme affecte jusqu'à un certain point tout discours, puisqu'il ne saurait se produire de signification sans les marques et les pauses qui découpent la chaîne parlée. Chaque langue comporte des règles d'accentuation et de segmentation qui, dans le discours, permettent la présence de «relais» grâce auxquels l'attention de l'auditeur (du lecteur) peut prendre possession du sens émis depuis le relais précédent: c'est ce que Joseph Pineau appelle le «dynamisme psychique» (1974: 23). En français, par exemple, l'accent de fin de groupe syntaxique majeur fait le «rythme fondamental» (Pineau) de cette langue, qui se retrouve dans toute parole.

Ce rythme fondamental, Meschonnic l'appelle «*rythme lin-*

guistique»: «celui du parler dans chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase» (1982: 223). Ce rythme linguistique ne semble pas coïncider avec la longue et complexe définition du rythme comme organisation subjective de marques produisant une sémantique spécifique (voir p. 217). C'est que Meschonnic distingue aussi, outre ce rythme minimal, le «*rythme rhétorique*, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques et les registres» (p. 223), et le «*rythme poétique*, qui est l'organisation d'une écriture» (*ibid.*). Le rythme comme organisation subjective des marques correspond en fait au *rythme poétique*, puisqu'elle fait appel à la notion de *sémantique spécifique*, c'est-à-dire de *valeurs propres à un discours et à un seul*. La tripartition du rythme en «trois catégories», «mêlées dans le discours» (*ibid.*), apporte, en distinguant un *rythme poétique*, une restriction importante au *panrythmisme* que Réda attribue à la théorie de Meschonnic. Ce *rythme poétique*, il est vrai, ne s'applique pas uniquement à la poésie, et en ce sens, il déçoit l'attente d'une définition de la spécificité du rythme de *la* poésie. Ce concept vise plutôt la possibilité de rendre compte de la spécificité du rythme de *telle* ou *telle* poésie, de telle ou telle écriture dans laquelle il y a une systématisation des valeurs et des retours.

Il est vrai que le concept demeure relativement *flou*, et que le *rythme poétique* ainsi entendu est assez difficile à décrire car il ne se base sur aucun schéma préalable, auquel seraient confrontées les réalisations concrètes du discours. Il n'est pas toujours facile de distinguer le *rythme poétique* des autres rythmes, avec lesquels il compose. Il faut trouver la manière spécifique à une œuvre d'organiser ses contrastes et ses retours, à l'intérieur du processus de la signification. Meschonnic parle souvent d'un rythme poétique lorsqu'il réussit à dégager un élément de composition récurrent qui, dans l'ensemble du procès discursif, met en rapport un certain nombre de significations: ainsi fait-il avec les «paradigmes rythmiques» et les «séries prosodiques». La notion de *rythme linguistique* est elle-même assez aisément concevable: on n'a qu'à se reporter à notre expérience pour comprendre que chaque discours organise ses marques, ses coupes, ses groupements et que ce découpage fait entendre une série de rapports variés entre des longueurs, des intensités, des timbres, etc. Ces rapports, malgré les différences d'un discours à l'autre, auront, dans une langue particulière, une *qualité* qui les distingue de ceux d'une autre langue: d'où la dénomination de *rythme linguistique*. Le *rythme rhétorique* peut être assez difficile à distinguer dans un discours: il est lié, dit Meschon-

nic, aux *traditions culturelles*, aux *époques stylistiques* et aux *registres*; sa reconnaissance exige alors parfois l'analyse d'un corpus important. Certaines expériences de I. Fónagy et de V. Lucci sur l'accentuation du français fournissent des exemples de caractéristiques rythmiques de la parole selon les registres[28]. Certaines observations de I. Popescu sur les «rythmes ternaires» prédominants dans la phrase de Chateaubriand et dans celle de Flaubert font penser qu'ils pourraient être un rythme rhétorique dominant dans un certain «genre» et à une certaine «époque stylistique» (l'analyse pourrait être poussée plus loin pour montrer, au-delà de ce rythme rhétorique, un rythme poétique propre à chaque auteur): «Le même rythme ternaire [celui de Chateaubriand] semble caractériser fondamentalement la phrase de Flaubert. L'avait-il emprunté à Chateaubriand, ou bien est-ce là un rythme propre à la prose poétique classique?» (1987: 257). Dans les *rythmes rhétoriques* propres à une tradition culturelle, on peut évoquer l'alexandrin français — avec lequel tel ou tel poète peut composer, disposant sa syntaxe et sa prosodie propres, un rythme poétique qui le déborde.

En disant qu'il y a du rythme dans tout discours, je postule aussi qu'il n'est pas nécessaire de retrouver dans l'organisation du texte une composante métrique pour en décrire le rythme. La notion de rythme que j'ai proposée plus haut, complétée, dans le cadre d'une poétique, par la tripartition de Meschonnic, n'exige pas en soi le recours au *mètre* pour l'analyse du rythme dans les textes. Bien entendu, si les textes organisent une métrique, il faudra en tenir compte dans la description.

On pourrait toutefois réexaminer l'hypothèse que la perception du rythme spécifique d'un texte puisse reposer sur quelque référence à la régularité dans la réception, ainsi que le suggère Nattiez. Cette régularité «intérieure» ou «reconstruite», à quoi serait comparé le rythme réalisé, phénoménal, pourrait renvoyer à deux sources: celle d'une tradition culturelle de régularité (la ou les métriques — dont l'exemple le plus «prégnant», en français, serait, comme le suggérait Roubaud, l'alexandrin — mais cela n'exclut pas les autres mètres traditionnels) et celle d'une périodicité plus corporelle, organique et motrice, avec laquelle la métrique, qui est une élaboration historique, ne se confond pas.

Cette hypothèse a été notamment développée par Iulian Popescu, dans «Le rythme du discours» (1987). Popescu croit qu'il y a du rythme dans tout discours:

> Le rythme discursif n'est aucunement invention ou production artificielle du locuteur ordinaire ou de l'artiste; il représente une couche essentielle du discours naturel, une sorte de *forme-substance*[29] immanente au discours, quel qu'en soit le type. Le sujet parlant peut l'ignorer, et alors son discours est modelé naturellement par elle, ou bien, s'il en devient conscient, alors il pourrait la maîtriser et la modeler partiellement, en en faisant le principal moyen d'une structuration particulière du discours (p. 249).

Contrairement à Meschonnic, il pense que le rythme du discours est «projection d'un rythme biologique fondamental» (p. 251). Il précise cependant que l'un et l'autre ne sont pas identifiables; le rythme du discours est une «condensation» des rythmes physiologiques. Popescu identifie deux types de rythmes physiologiques: «un rythme statique et symétrique, qui correspond aux battements du cœur, et un rythme libre, dynamique et asymétrique, rythme de la respiration, qui serait étroitement lié à l'affectivité.» (p. 249). Le rapport entre rythmes discursifs et physiologiques n'est pas conçu comme une métricité; Popescu postule, «en tant que composante primaire du discours naturel, une *périodicité rythmique non isochrone*» (p. 252).

Popescu conçoit la production poétique non comme un langage autonome et opposé aux autres, mais comme «intensification» (p. 248) de certaines données du discours naturel. Parce que les œuvres littéraires s'accomplissent «en un certain contexte socioculturel, c'est-à-dire à l'intérieur d'un *modèle général du réel*, qui dépend de l'interaction patente entre les formes de la conscience sociale et les formes de l'existence sociale» (p. 248), elles manifesteront, par certains «aspects généraux», que Popescu appelle *pattern scriptural*, leur appartenance à cette «*mentalité du réel*» (*ibid.*). Le *pattern scriptural* est lui-même une forme d'intensification du «discours naturel». Mais le «sujet-auteur» procède aussi à une «individuation» du discours naturel; son œuvre conteste donc le *pattern scriptural* dans lequel elle s'inscrit (voir p. 248).

Le rythme est pour Popescu l'un des principaux éléments structurants de cette intensification du discours naturel qu'est l'œuvre littéraire. La métrique est vue comme une forme d'intensification rythmique vers une symétrie. La confusion du rythme et du mètre[30] serait la caractéristique fondamentale du paradigme classique, confusion qu'il croit conditionnée «par une mentalité du réel qui sublime en un idéal mimétique spécifique» (p. 251). «Ainsi, ajoute-t-il, consubstantiellement lié à une vision symétrique, or-

donnée et régulière du réel plato-augustinien, galiléen, copernicien ou newtonien, l'art classique revendique comme lois fondamentales la mesure et la symétrie» (p. 251). Popescu établit un lien entre la tendance à la symétrie de la métrique classique, à laquelle s'ajuste la syntaxe, et le type de message poétique classique, qui tend le plus souvent à fonctionner «comme unité sémantique cohérente». Le paradigme moderne, au contraire, tend selon lui vers l'asymétrie. Comme un paradigme se comprend en rapport avec un autre, le rythme moderne sera senti comme irrégulier «*sur fond de régularité*» isométrique, à cause de cette «mémoire métrique» dont parlait Roubaud. Il sera aussi senti comme irrégulier par rapport à la *périodicité naturelle non-isochrone* du discours naturel, puisqu'il est également, tout comme la métrique mais en sens inverse, une *intensification* du discours naturel. Dans la littérature moderne, cette tension apériodique et asymétrique «entraîne, avec une remise en cause de la syntaxe, un changement important au niveau de l'organisation du sens» (p. 258-259); le rythme et la syntaxe «agissent afin d'étayer et créer même un sens polyvalent à rayonnement connotatif très riche» (*ibid.*).

Cette dernière affirmation, qui établit un lien entre diversification des rythmes et pluralisation des modes de signifier dans la littérature moderne, se rapproche de l'hypothèse qui a donné naissance au présent ouvrage. Mais le tableau de Popescu, qui sépare l'histoire de la littérature française en deux «paradigmes», classique et moderne, paraît trop schématique. Dans les textes qu'il dit ressortir du paradigme «classique» (*grosso modo*, du XVIIe au XIXe siècle!), les phénomènes rythmiques débordent la métrique et la symétrie qu'ils contiennent: c'est cela même qui crée la spécificité des textes de cette période trop riche en œuvres diverses pour être résumée en un trait. Et dans les textes dits «modernes», certains recourent encore à une métrique, même modifiée[31]. Popescu dégage certes des tendances importantes, mais il reconduit une opposition un peu convenue entre une littérature de l'ordre (métrique, classique) et une littérature de la rupture (asymétrique, moderne): l'histoire littéraire a connu d'autres «ruptures» que celle de la *crise de vers*...

L'hypothèse d'une référence, dans la réception du rythme des textes «non métriques» contemporains, aux rythmes périodiques non isochrones du corps d'une part et à la «mémoire métrique» d'autre part semble plausible — bien qu'elle échappe à l'analyse de l'organisation des textes proprement dite. À la différence de Popescu, il me semble que le rythme dans les textes non métriques

ne sera pas *uniquement* perçu en fonction du souvenir classique et de la périodicité naturelle; plus qu'une négation de la symétrie (classique) ou de la périodicité (naturelle), le rythme est élaboration de rapports entre diverses marques et divers segments du discours. Par ailleurs, si la perception du rythme poétique peut (mais pas nécessairement[32]) être liée aux rythmes physiologiques ou aux mètres inscrits dans notre mémoire culturelle, je postule qu'il ne faut pas l'en induire: car on retombe dans une conception métaphysique. Le rythme d'un discours *se produit* en même temps que le sens.

La question des rapports entre marques et segments est fondamentale. Elle est liée aux processus de *différenciation* et de *comparaison*. Ces processus ne sont pas isolés, puisque chacun d'eux, dans le paradigme ou la syntagmatique, fait appel aux contrastes et aux rappels. La différenciation introduit des points qualifiés, des marques dans le déroulement du dire. Les éléments contrastifs, comme les accents (de fin de groupe syntaxique en français et, secondairement, les accents initiaux), les fins de vers ou de segments graphiques (qui coïncideront ou ne coïncideront pas avec les fins de groupes syntaxiques) et certains phénomènes particuliers comme ceux que Meschonnic regroupe sous le nom de «contre-accents» rythmiques (succession immédiate de deux accents de groupe dans deux syllabes consécutives) et prosodiques (succession de deux consonnes ou voyelles identiques) forment un type de marques; les itérations (rappels phonétiques et lexicaux surtout) en sont un autre. Certaines marques délimitent des groupements à différents niveaux (mots phonologiques, groupes supérieurs, phrases, vers, segments graphiques séparés par des blancs, strophe ou paragraphe, etc.).

Du point de vue paradigmatique, dans le processus associatif du discours, des rapports s'établissent entre les unités de sens marquées, notamment entre les *rappels*: «paradigmes rythmiques», retours phonétiques et lexicaux. Du point de vue syntagmatique, des rapports se créent entre les divers groupes. Ici, il faut revenir à l'hypothèse de Hopkins, reprise par Deguy et Collot, selon laquelle l'entente des nouveaux rythmes de chaque séquence (d'un vers à l'autre, d'un segment à l'autre, par exemple) est conditionnée par la mémoire des précédents. Cette interaction d'une séquence à l'autre me semble fondamentale dans la saisie du rythme. Il peut y avoir aussi, dans certains cas, à tel ou tel niveau de groupement, des rappels, des ressemblances entre des séquences consécutives (le cas extrême de ces «ressemblances» étant bien sûr la présence

d'un mètre au sens strict du mot). Ces contrastes et ressemblances, d'une séquence à l'autre, seront considérés selon plusieurs paramètres: longueur ou «nombre approximatif», configuration accentuelle — pour les niveaux de groupement dépassant l'unité accentuelle de base, qualité «suspensive» ou «conclusive» du segment — pour les groupes supérieurs, etc.

Trois questions sont liées à l'hypothèse de Hopkins et à sa reprise (modifiée) par Deguy, puis par Collot: celle de l'attente du «rythme que normalement on devrait entendre» générée par tel ou tel segment rythmique (Hopkins, Deguy, Collot), celle de la «matrice» (Deguy, Collot) et celle du mètre (Collot).

Est-ce qu'on attend nécessairement *le même* (c'est-à-dire, un même nombre, ou une récurrence syllabo-accentuelle approximative) d'une séquence rythmique à l'autre? Certains prétendent que oui, d'autres que c'est plutôt la variété qui est attendue. Que l'attente du même soit ou non un fait structurel de la perception, la longue tradition de poésie métrique peut certes influencer celle du lecteur dans ce sens; c'est sans doute par rapport à cette mémoire que Hopkins dit qu'«on n'oublie pas quel est le rythme qu'en toute justice on devrait être en train d'entendre» et que Deguy dit qu'«il suffit qu'une séquence ait été mise en place, comportant ses toniques, pour que la répétition en soit escomptée, préfigurée». L'hypothèse du «contrepoint» (de la superposition, dans la mémoire, d'éléments rythmiques de deux séquences, superposition qui *compare*) ne me semblerait pas invalidée par l'absence d'une attente du *même mètre* (qui pourrait cependant jouer un rôle dans le phénomène de comparaison). Un processus de *rétention* (de mémoire) entraîne la mise en relation de deux segments successifs. Deguy dit aussi, ailleurs, que «la deuxième fois donne la première fois, et c'est l'itération, et l'itérabilité, qui donnent le rythme» (1986: 108): cette «itération» ou «itérabilité» est d'une certaine manière nécessaire pour que s'établisse un rapport entre la «première» et la «deuxième fois», et même pour distinguer qu'il y a eu «première» et «deuxième» fois. Mais elle ne m'apparaît pas devoir être répétition d'un nombre: que plusieurs séquences soient découpées, déjà, par du blanc, et disposées parallèlement l'une en-dessous de l'autre (dans les vers, libres ou non libres...), cela établit un «minimum d'itération» pour qu'elles se définissent les unes par rapport aux autres. Dans le discours qui n'est pas en vers, les accents et les pauses délimitent minimalement des retours et des séquences. Dans certains textes (avec ou sans vers), certaines autres formes de retours pourront tisser des formes plus étroites d'inter-

action (paradigmes rythmiques, itérations lexicales, vocaliques-consonantiques, etc.).

Collot voit, dans ce processus d'interaction entre séquences, une nécessaire relation avec le mètre. Pour ce faire il donne à mètre le sens large d'«une structure repérable, qui sert de modèle aux séquences et de règle à leur enchaînement» (1990: 77). Cette hypothèse d'une structure modèle et d'une règle d'enchaînement particulières à une œuvre doit être vérifiée, mais Collot ne leur définit pas de limites. À moins de donner un sens très vaste au mot modèle, il est parfois très difficile d'en trouver un: c'est pourquoi il me semble préférable, plutôt que de désigner une loi interne de l'œuvre par le mot mètre, de réserver ce dernier terme à une unité de construction qui serait à la base d'un système d'égalités numériques repérables.

L'hypothèse de la valeur «matricielle» de l'*incipit* paraît intéressante: «Le rythme de celui-ci [du poème] ne pourra pas ne pas tenir compte du schéma accentuel et syllabique suggéré par le(s) premier(s) vers, qu'il en soit la répétition, la variation, la restructuration ou le contrepoint» (Collot, 1990: 77). Encore là, tout dépend des limites qu'on assigne à une telle notion. Si l'on signifie par là simplement le fait que la première séquence fournit une structure qu'on compare avec la suivante — on peut penser cette première séquence comme *matrice*. Toutefois, ce serait là lui attribuer un sens bien large, et le concept y perdrait en valeur descriptive. Il faudrait essayer de cerner plus précisément cette notion, de voir dans quelles conditions on pourrait effectivement attribuer à l'*incipit* une valeur de matrice.

Le terme mètre sera donc réservé ici à l'unité de mesure récurrente dans un système métrique au sens strict. Dans un poème où une égalité syllabique est un facteur de construction repérable, le mètre désignera la séquence syllabique répétée, le «nombre» du vers. Par extension, mètre pourra aussi désigner telle ou telle séquence syllabique qui renvoie de manière nettement repérable à la tradition: dans un poème dont le contexte général n'est pas métrique, il peut arriver qu'on retrouve l'emploi, ici ou là, par exemple, de vers de douze syllabes dont la construction renvoie assez clairement à telle ou telle époque de l'évolution de l'alexandrin, comme ce vers-ci:

> Le vert est dans le bleu l'identique des yeux
> (van Schendel, 1986: 21).

Il arrive que de telles séquences ne forment pas à elles seules un vers, étant délimitées plutôt par les limites de groupes et la ponctuation, mais soient assez fréquentes pour que leur emploi ait quelque sens, comme dans la poésie de Saint-John Perse, qui fait, par ses nombreux groupes de 4, 6, 8, 10 et 12 syllabes, des références constantes aux mètres de la tradition (voir l'analyse qu'en fait Meschonnic (1982: 360-389)).

Refuser l'identification du rythme au mètre ne signifie donc pas qu'il faille méconnaître les possibles résurgences de la «mémoire métrique» dont parle Roubaud. Il faut situer l'importance de telles résurgences, s'il y en a, dans l'ensemble du rythme du poème, qui en lui-même excède cette relation avec la mémoire de la tradition. Car le rythme, tel qu'envisagé ici, ne se réduit pas à une scansion qui essaie d'établir dans quelle mesure il y a reprise ou négation des mètres «traditionnels», mais est conçu comme une dynamique produite dans, avec et par le processus même de la signification.

Il ne s'agit pas de dénier toute pertinence aux dispositions des nombres syllabiques dans les poèmes. Dans l'étude des interactions entre séquences, de leurs contrastes et de leurs ressemblances, les longueurs relatives ont une importance: des mouvements d'expansion, d'addition, de concentration et de troncation peuvent se dessiner. Joseph Pineau (1979) a commencé une théorisation de ces mouvements, en parlant de «figures d'expansion» et de «figures de contraction» (voir p. 47-48). Même si on ne perçoit pas, hors d'une «pression métrique», un compte précis, et surtout même si, à partir du texte écrit, on ne peut parler des séquences en termes de durées au sens strict, les relations entre du «bref» ou plutôt du «court» et du «long» relatifs sont une part des caractéristiques de la dynamique du rythme, et peuvent se saisir depuis des oppositions entre des nombres plus ou moins grands de ces «coups» que sont les syllabes. Il importe de parler de longueurs *relatives*, parce que le nombre syllabique en français et dans un texte écrit, en-dehors d'une métrique qui impose des lois strictes sur le compte des «e» instables et des diérèses et synérèses, ne peut pas toujours se déterminer de manière précise. Ce compte est bien sûr aussi une abstraction «hors sens», comme le dit Meschonnic, puisque les syllabes ne sont pas des unités de sens en tant que telles. Cette «abstraction», dont parle Deguy en l'appelant «la considération métrique — ou de ce qu'il y a de non vocal, ni sémique, ni phrastique dans le poème, et qui est son pas de danse» (1986: 109) décrit une composante du rythme, mais il faut la considérer

comme un «accompagnement» à ne pas dissocier de l'ensemble de la dynamique signifiante du poème, de l'ensemble de son rythme, *des petites aux grandes unités* (Meschonnic, *passim*). C'est pourquoi cette autre remarque de Michel Deguy pourrait bien conclure cette discussion sur le mètre et le rythme:

> Sans doute, nous en donnons acte à H. Meschonnic, si l'abstraction, oubliant son caractère d'opération intellectuelle, manque à reconstituer l'unité complexe dont elle est partie, et prononce à l'exclusion des autres la prédominance d'un de ses éléments, par exemple du métrique, elle risque d'y perdre la poésie (1986: 109-110).

NOTES

1. Comme celui d'un «musicien» sacré prodige par notre société, André Gagnon...

2. «Le rythme sans mesure» est le titre d'une partie de *Critique du rythme*, de Meschonnic (1982).

3. Selon l'expression de Deguy, qui fait un rapprochement poétique, par «fausse étymologie», entre *rythme* et *rhume* (entre la manière de fluer et l'écoulement des humeurs)...

4. Dans *Celle qui venait à pas légers*, Réda écrit: «C'est cette rencontre, cet antagonisme harmonieux et fécond du mouvement vivant et du mètre plus abstrait, qui [...] définit non seulement la spécificité du vers mais [...] celle du poème où, par retour régulier du même qui est toujours un autre, s'épousent mètre et mouvement pour engendrer du rythme. Ajoutons qu'au mouvement — à moins de souscrire à une espèce de panrythmisme élaboré par Meschonnic — me semblent appartenir des valeurs normalement étrangères à la mesure de la durée [...] telles que la hauteur, la couleur, la matière [...] (1985: 86).»

5. Je recourrai au *Dictionnaire de la musique, Science de la musique*, sous la dir. de Marc Honegger (1976-1977) et à l'*Encyclopédie de la musique Fasquelle*, sous la dir. de François Michel (t. 3, 1961). L'auteur des articles «mesure» et «rythme» dans l'encyclopédie *Fasquelle* est André Souris.

6. Selon la tripartition de J. Molino. Voir à ce sujet Nattiez (1987: 32-38) et Molino-Tamine (1987).

7. Notamment des germanophones, au début du siècle. Lote (1975: 467-468) cite, dans sa critique, Saran, *Der Rhythmus des französischen Verses*, 1904 et Wulff, *La rythmicité de l'alexandrin français*, 1900. Il mentionne aussi Rochat, *Étude sur le vers décasyllabe dans la poésie française au moyen âge, Jahresbericht für rom. und engl. Philologie*, 1870, dont il dit que c'est sans doute «le seul français qui ait commis la même erreur» (p. 467).

8. Certains poètes lisent leurs textes en leur imposant une battue musicale: ils font tomber les accents à intervalles réguliers, en marquant toutes les syllabes accentuables et en donnant aux «groupes» intermédiaires une durée à peu près égale. Il est possible que plusieurs poètes «entendent» de tels rythmes en cours d'écriture; mais si on n'ajoute pas de notation musicale au texte, une telle régulation des durées n'apparaît pas dans l'écrit. On peut analyser de tels rythmes dans une diction particulière: ils seront ceux de cette diction. Mais il n'est pas possible de généraliser à toute la poésie française ce système — qui n'obéit pas à sa phonologie.

9. On observera ici l'isotopie féminine sous-jacente, avec certains de ses attributs les plus stéréotypés: grâce, souplesse, constance, protection, sensualité. On notera le rapprochement que fait le discours entre «rime *féminine*», «coupe *enjambante*» et «goût de la *courbe*», «geste *arrondi*»...

10. L'«élasticité de l'unité accentuelle» est une expression de P. Garde (1968). L'accent principal du français tombe sur la dernière syllabe d'un groupe syntaxique; toutefois, lorsque des groupes sont imbriqués, l'ensemble qu'ils forment peut porter un seul accent ou se subdiviser en plusieurs unités accentuelles. Un même segment peut donc être accentué de plusieurs manières.

11. On retrouve fréquemmentent de telles oppositions dans les théories du rythme. Souvent, le mètre est attaché à la rationalité, le rythme à l'irrationnel, et cette opposition en recouvre généralement une autre, celle du masculin (mètre) et

du féminin (rythme). Chez Morier, le mètre, la cadence sont féminins, parce que «berceurs», «doux», et le rythme est masculin, parce que «violent».

12. «Nous prenons pour référence une *théorie abstraite du rythme*, telle qu'elle a été développée récemment ([...] [entre 1968 et 1978, probablement]) par Pierre Lusson et ses élèves» (Roubaud, 1988: 69). La théorie est exposée au chapitre 4 de *La vieillesse d'Alexandre*. On en trouve aussi un exposé dans Lusson (1975), et des applications dans Roubaud (1979; 1983); Lusson et Robel (1979), Lusson et Roubaud (1974; 1980; 1983).

13. Le mot phonologique ou groupe rythmique, qui sera défini au chapitre 4, est le groupe syntaxique porteur d'un accent; le groupe supérieur, expliqué au chapitre 5, est une unité plus englobante, définie à partir de l'intonation et de la ponctuation (qui ont un corrélat vocal).

14. Voir 1988, p. 121-132, sur le «vers libre standard» qui est non compté, non rimé, non césuré, etc. Roubaud affirme plus loin (p. 151-152) l'«échec du vers libre»: «Toutes ces raisons concourent, si elles ne suffisent pas à l'expliquer, à l'incapacité dans laquelle s'est trouvé le vers libre standard, dans sa période triomphante (vue du futur), de créer autre chose qu'un *anti-alexandrin*: une métrique nouvelle, à cohérence suffisante, à rythmique assez riche, indépendante (au sens large) de l'alexandrin qui reste sa référence exclusive, pour se substituer durablement à lui.» Mais le fait de ne pas créer de nouvelle métrique constitue-t-il un échec?

15. Voir notamment (1982: 574-589).

16. En interdisant, par exemple, la succession de deux accents. Voir à ce sujet une démonstration de Meschonnic dans *Critique du rythme*, p. 252. Voir aussi, pour d'autres exemples de simplification accentuelles, la critique qu'il fait, dans le même ouvrage, de l'étude d'«Infinitif» de Desnos, par Lusson et Robel (p. 584-588).

17. C'est moi qui souligne.

18. J'emprunte l'expression au titre de l'article de Collot (1990a).

19. Dans la citation, les chiffres en exposant indiquent le nombre de syllabes des groupes séparés par un signe de ponctuation. Lorsque deux chiffres apparaissent séparés d'un trait oblique /, ils indiquent le minimum et le maximum de syllabes pour le segment, à cause des variations possibles autour des «e». Les chiffres entre parenthèses indiquent une subdivision des groupes ponctués supérieurs à 12 syllabes. Étant donné la disposition proche de la «prose» et l'absence de métrique, plusieurs «e» que j'ai considérés comme possibles sont douteux.

20. Voir Collot 1983, 1986 et 1990b.

21. J'appelle des textes non métriques ceux qui ne sont pas élaborés selon un système métrique au sens strict de ce terme, tel que défini par B. de Cornulier. Voir *infra*, le développement sur le mètre selon Cornulier.

22. «[...] and since the new or mounted rhythm is actually heard and at the same time the mind naturally supplies the natural or standard foregoing rhythm, for we do not forget what the rhythm is that by rights we should be hearing, two rhythms are in some manner running at once and we have something answerable to counterpoint in music [...]» Ce texte est extrait de «Author's Preface» dans *Poems*, voir Hopkins, *Poems and Prose* (1985: 8-9). J'ai commenté ce texte dans 1990: 30.

23. Une étude serait à entreprendre sur ce sujet. On peut observer, en tout cas, une même préoccupation pour l'attaque consonantique dans sa théorie et dans la lecture qu'il fait de sa poésie. Je renvoie ici à la cassette éditée par Artalect (1989).

24. Meschonnic observe justement que les «rythmes sociaux» sont «métriques»: «Il est remarquable que plus les rythmes sont sociaux, plus ils sont métriques. Plus ils s'approchent de la théorie traditionnelle. Où, circulairement, elle peut se vérifier: *cadences* de travail, *pas cadencé*. Régularité, périodicité et structure. Par quoi les rythmes sociaux présupposent l'opposition traditionnelle entre l'individu et le social, dans son lien, en particulier, au développement de la civilisation industrielle au XIXe siècle. De même, plus les rythmes sont biologiques, plus ils sont «métriques» — périodiques, ou réguliers. Il semble que l'individu historique, l'individu-sujet est doublement à distance du métrique — du métrique-nature et du métrique-social — étant celui par qui le rythme arrive» (1985a: 159). Toutefois, cette proposition ne peut s'inverser, il me semble, au point de dire que le poète qui écrit en mètres se «soumet» à tel ou tel ordre social: cela serait retomber dans l'opposition entre l'individu et le social que dénonce Meschonnic.

25. *Pour la poétique I* comporte un glossaire de concepts rédigé par Meschonnic avec l'aide de J.-C. Chevalier, C. Duchet, F. Kerleroux.

26. Voir la discussion du chapitre 1.

27. Il en sera davantage question au chapitre 3.

28. Voir I. Fónagy (1980) et V. Lucci (1980, 1983).

29. Popescu emprunte le terme «forme-substance» à Meschonnic.

30. Mais l'importance du mètre dans la poésie classique ne serait-elle qu'une confusion entre rythme et mètre? Au sens où rythme est entendu ici, la métrique de Racine, par exemple, n'épuise pas ses rythmes...

31. Il n'y a jamais eu d'abandon complet de la métrique. Aujourd'hui, plusieurs poètes y attachent une grande importance: Yves Bonnefoy, Jacques Réda, Lionel Ray, etc.

32. Meschonnic prétend que le rythme déborde le «perçu»: «Ce que le rythme comme organisation subjective du discours peut montrer, également, en intégrant la prosodie d'une énonciation, c'est que dans le langage aussi des rythmes se font, et agissent, en débordant le sens, le signe, et le perçu. En débordant le compris, et le comprendre. C'est la banalité même. Qui apparaît parfois dans l'après-coup. Ce que, pour une part, Freud analysait dans les lapsus et les oublis» (1985a: 172). Lorsque je parle d'*esthésis*, du rythme comme rapport entre le sens et le sensible, je ne prétends pas que tout ce qui constitue le rythme doit nécessairement être perçu consciemment par tout lecteur ou locuteur. Cela relève du sensible, en ce sens qu'on peut le reconnaître dans l'organisation du texte, dans ce qui déborde le «sens» conceptuel, ce qui fait signifiance par des associations des unités de sens, indissociablement «matérielles» et «signifiantes».

Chapitre 3

Du temps qui va et du temps qui revient

> Seul, défait des limites qui le cernent, il ne déborde ni ne s'épanche ni ne se disperse hors de limites qui ne le bornèrent jamais en l'état de solitude. Il est seulement dépourvu de l'identité multipliable autant de fois qu'ils sont que lui confère la présence [...] de ses semblables — et retrouve une identité que seul le temps énonce infiniment. Être autant qu'il y a des hommes n'est pas être tant qu'il y a de temps. Lui manque, pour s'abîmer entièrement dans la connaissance d'un tel état, l'unité de mesure d'un tel temps. Il sait qu'il n'est pas autant qu'il y a de secondes, de minutes, de quarts d'heure, etc.
>
> MARC CHOLODENKO,
> *Bela Jai*

Les arts les plus étroitement associés au rythme sont généralement des arts du temps: musique, danse, littérature, cinéma. La rythmicité des arts premièrement préoccupés d'espace — architecture, peinture — tient sans doute à la *dynamique* perceptive qui en appréhende la disposition. La configuration du mouvement, son mode spécifique de déploiement font appel à une expérience du temps qu'il faut tenter d'éclaircir pour comprendre le rythme. Mais le problème de la temporalité humaine est fort complexe: dans

Temps et récit, Ricœur ne cesse de souligner l'aporicité des réflexion philosophiques qui lui ont été consacrées — de la *distentio* augustinienne aux «ek-stases» du *Dasein* chez Heidegger[1]. Toutes ces énigmes ne sauraient recevoir quelque éclairage nouveau dans une réflexion qui ne leur est pas premièrement consacrée; elles seront, au mieux, mises en relation avec l'expérience du langage et du rythme.

D'après Jacques Garelli, l'écriture, pour un poète, «implique une façon privilégiée de vivre son temps, fort différente de la façon dont s'établissent les rapports temporels avec les outils qu'il manipule, les jugements objectifs qu'il développe au sein de ses activités logiques, les êtres qu'il côtoie dans la pratique de sa vie quotidienne» (1983: 80). Bien plus, l'expérience de l'écriture consiste pour lui à «aménager, *par l'organisation du langage*, une certaine modalité de son propre temps» (*ibid.*). Cette modalité du temps n'est pas celle, «cartésienne», d'une succession linéaire d'instants: «tout un courant de la pensée occidentale, surtout depuis Descartes, a eu tendance à concevoir le temps selon le modèle d'une chaîne d'instants présents et le présent selon le motif de la présence à soi, révélatrice et garante de la certitude d'être» (p. 81). Cette «métaphysique de la présence» paraît illusoire à Garelli:

> [...] ce qui rend illusoire la conception de l'identité de la présence à soi, donnée dans la prétendue expérience de l'instant ponctuel qui passe [...], ce n'est pas seulement [...] que cette interprétation est solidaire d'une pensée représentative; mais aussi et surtout parce que la conscience que l'homme a de soi, des autres et du monde, qui s'actualise à travers des processus temporels, se donne en fait dans l'éclatement, la rupture, la bifurcation, la distorsion, la superposition d'intentions contradictoires; mais jamais dans l'identité et la coïncidence. Ce qui conduit la conscience à vivre à distance de soi, sur le mode de la dispersion (p. 81).

La réflexion de Garelli se situe dans la lignée des spéculations sur le «temps de l'âme» (Augustin), le «temps subjectif» (Husserl) ou le «temps phénoménologique» (Heidegger), que Ricœur (1983 et 1985) oppose à celles qui s'attachent au «temps du monde ou de la *phusis*» (Aristote), au «temps objectif» (Kant) et aux temps «vulgaire» et «scientifique». Ricœur consacre une grande partie de *Temps et récit* à démontrer que les deux perspectives, paradoxalement, non seulement s'opposent, mais se supposent l'une et l'autre et que, tout étant comme l'avers et l'envers d'une même surface, elles *s'occultent mutuellement.* Cette aporie, d'abord décelée dans

la confrontation Augustin-Aristote, s'«aggraverait» dans l'opposition Husserl-Kant et atteindrait «son plus haut degré de virulence» (351) chez Heidegger. Ricœur, comme Garelli, se penche sur les liens entre l'expérience temporelle, la spéculation sur le temps et les œuvres de langage, pour essayer d'élaborer une poétique. Mais alors que Garelli privilégie la perspective phénoménologique pour la mettre en rapport avec la *poésie*, Ricœur voit dans les deux types de spéculation des composantes essentielles à notre compréhension du temps, et il essaie de montrer comment leurs apories respectives peuvent être relayées par le *récit*. La *narration* serait à même de *refigurer* tout un ensemble d'apories inhérentes aux réflexions sur le temps, en particulier celles des théories phénoménologiques. Garelli s'attache moins aux apories: à travers Augustin, Husserl et Heidegger[2] notamment, il cherche à comprendre la temporalité comme *dispersion* dans la conscience. L'énigme de la *distentio*, des «structures intentionnelles» (Husserl) et des «ek-stases temporelles» (Heidegger) n'est pas envisagée selon son caractère aporétique pour la pensée, mais selon sa valeur d'expérience pour un sujet, en tant que celui-ci peut l'«aménager, par l'organisation du langage».

Alors que Ricœur vise, à travers le récit, l'élucidation du rapport entre temps et narration, Garelli ouvre la voie, à travers le poème et la question du rythme, à celle de la relation entre temps et discours[3]. Malgré ces différences, ces deux réflexions sur les relations entre l'expérience du temps et les œuvres littéraires prennent comme base un même texte «fondateur»: le chapitre onze des *Confessions* d'Augustin. Cette méditation est aussi reprise par Deguy et Meschonnic, chez qui elle devient une référence importante pour penser les rapports entre rythme, temps et poésie. Le fait qu'Augustin, pour comprendre le temps, se réfère constamment à des expériences de langage n'est sans doute pas étranger à l'intérêt que suscite sa méditation en poétique.

Le temps de la *distentio*

Augustin s'interroge[4] sur le fait que nous pensions intuitivement savoir ce qu'*est* le temps et que nous puissions le *mesurer*, sans être capable d'en définir la nature de manière conceptuelle. Ricœur montre qu'il rencontre, tout au long de sa réflexion, deux paradoxes fondamentaux, le premier d'ordre ontologique (sur l'«être» du temps), le second d'ordre pragmatique (sur la «mesure»

du temps). Au début, le temps lui semble impossible à définir parce que ses trois composantes, passé, présent et futur ne peuvent pas à la fois «être» et «être du temps»:

> Comment donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore? Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi, lui qui ne peut être qu'en cessant d'être? Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus (1964: 264).

Augustin essaie ensuite de retrouver de l'«être» du temps par le biais du langage quotidien, observant qu'on *parle* d'un «temps court» et d'un «temps long». Il constate qu'on ne le dit que du passé ou du futur; mais le passé et le futur *ne sont pas*. Aussi, essaie-t-il de considérer la *longueur* du présent, expérience qui l'amène à penser que «le présent n'a point d'étendue» (p. 226). Mais, si ni le passé, ni le futur, ni le présent ne peuvent être considérés comme *étant* longs, comment se fait-il qu'on puisse saisir des «intervalles de temps»? Augustin conclut que nous mesurons «le temps en train de passer», «par la conscience que nous en prenons» (p. 266), mais que ni le passé ni le futur — qui ne *sont* pas — ne peuvent se mesurer.

Le non-être du passé et du futur est ensuite, encore une fois à cause d'expériences de langage, remis en question: si des gens «ont prédit l'avenir», et d'autres «ont raconté le passé», c'est qu'ils existent, puisque «ce qui n'existe pas» ne peut ni se prédire, ni se raconter. Ricœur (1983: 26-27) observe qu'à ce moment de la discussion, Augustin commence à déplacer le problème d'un «comment sont» le passé et le futur à un «où sont-ils». À la problématique temporelle vient se greffer une dimension spatiale. C'est alors que le théologien développe sa première grande hypothèse:

> Si le futur et le passé existent, je veux savoir où ils sont. Si je n'en suis pas encore capable, je sais du moins que, où qu'ils soient, ils n'y sont ni en tant que futur, ni en tant que passé, mais en tant que présents. Car si le futur y est en tant que futur, il n'y est pas encore; et si le passé y *est* en tant que passé, il n'y *est* plus. Où donc qu'ils soient, quels qu'ils soient, ils ne *sont* qu'en tant que présent. [...] «Il y a trois temps: le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur.» Car ces trois sortes de temps existent dans notre

> esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire; le présent du présent, c'est l'intuition directe; le présent de l'avenir, c'est l'attente (p. 269).

Augustin résout ainsi le paradoxe ontologique: le passé et le futur (qui «ne sont pas» mais «sont» en tant qu'ils peuvent donner lieu respectivement à la narration et à la prédiction) et le présent (qui n'a pas d'étendue) sont remplacés par un triple présent qui est *dans* l'«âme». Les trois dimensions du temps passent, pour accéder à l'être, d'une expression substantive à une expression adjectivale:

> Nous sommes en effet prêts à tenir pour des êtres, non le passé et le futur en tant que tels, mais des qualités temporelles qui peuvent exister dans le présent sans que les choses dont nous parlons quand nous les racontons ou les prédisons existent encore ou existent déjà (Ricœur, 1983: 26).

Le passé «est» ainsi dans l'esprit par la mémoire, grâce à ce que Ricœur appelle une «image-empreinte» (p. 29) ou une «image vestigiale» (p. 28); parallèlement, le futur y est par l'attente grâce à «l'image-signe» (p. 29) ou à «l'image anticipante» (*ibid.*). Mais dans cette solution, deux énigmes demeurent: comment une «image» peut-elle valoir à la fois comme «empreinte du passé» et comme «signe du futur»? et que devient ce présent qui n'a pas d'étendue, qui rôle jouera-t-il entre la mémoire et l'attente (*ibid.*)?

La résolution du second paradoxe, celui de la *mesure*, dénouera en partie ces énigmes. On ne peut, dit Augustin, mesurer ce qui n'existe pas: donc, il faut absolument que ce soit le temps *en train de passer* que l'on mesure. Mais qu'est-ce que *mesurer* le temps, sinon mesurer «le temps dans un certain espace» (p. 270)? Il faut alors non seulement se demander *ce* que l'on mesure et *comment*, mais *où* on le mesure:

> Est-ce dans le futur d'où il vient pour passer? Mais ce qui n'existe pas encore est impossible à mesurer. Est-ce dans le présent par où il passe? Mais on ne mesure pas ce qui est sans étendue. Est-ce dans le passé où il s'écoule? Mais ce qui n'est plus échappe à la mesure (p. 270).

Malgré l'argument sceptique, Augustin a encore une fois recours, ensuite, à l'expérience du langage quotidien, pour affirmer l'évidence de *la mesure* du temps, qui demeure toutefois obscure (voir p. 271).

Après quoi suit un long développement (paragraphes XXIII et XXIV) pour réfuter la thèse du temps conçu comme mouvement cosmologique, où Augustin est amené à affirmer que le temps mesure la durée du mouvement des corps célestes mais ne peut s'identifier à lui, car il mesure aussi la durée de leur repos. Il observe qu'il faut, pour mesurer la durée d'un mouvement, en connaître les limites et pouvoir le comparer à un autre mouvement afin d'évaluer leurs «mesures respectives». Il se sert alors de l'exemple des récitations de poèmes, avec les syllabes longues et brèves, les dimensions de vers, etc., pour comprendre ce processus de *comparaison* dans l'évaluation des mesures temporelles. Cette expérience lui fait rejeter «la possibilité mathématique et objective d'une mesure quantitative du temps» (Garelli, 1983: 96):

> Mais même ainsi [en mesurant des longueurs relatives de vers, de syllabes., etc.], nous n'arrivons pas à une mesure exacte du temps: il peut se faire qu'un vers plus court, s'il est prononcé plus lentement, se fasse entendre plus longtemps qu'un vers plus long, récité plus vite. De même un poème, un pied, une syllabe (p. 275).

et développer la thèse de la *distentio*, de l'«extension» ou «distension» de l'esprit.

Augustin n'a toujours pas répondu au problème du «qu'est-ce, au juste, que nous mesurons quand nous mesurons le temps». C'est, à nouveau, sur l'exemple du poème — plus précisément sur celui d'un vers récité — qu'il s'appuie pour trouver sa réponse décisive, qui sera la réunion du «triple présent» et de la «*distentio*», qui passe d'abord par la «localisation» de l'extension, tout comme celle des «présents», dans l'esprit:

> Qu'est-ce donc que je mesure? Où est la brève qui est ma mesure? Où est la longue que je mesure? Toutes les deux ont retenti, elles se sont envolées, elles ont passé, elles ne sont plus: et voilà que je les mesure et réponds avec assurance, autant qu'on peut se fier à un sens exercé, qu'évidemment l'une est simple, l'autre double en durée. Mais je ne le puis que si elles sont déjà passées et achevées. Ce n'est donc pas elles que je mesure, puisqu'elles ne sont plus, mais quelque chose qui demeure gravé dans ma mémoire.
>
> C'est en toi, mon esprit, que je mesure le temps (p. 277).

La mesure se comprend donc comme la possibilité, grâce à l'«image-empreinte» et à l'«image-signe», de superposer brèves et longues pour les comparer dans l'esprit.

Mais ainsi, on n'a pas encore répondu aux deux énigmes posées plus haut: celles de l'image-empreinte et de l'image-signe, qu'Augustin semble considérer comme «vue[s] telle[s] qu'elle[s] se montre[nt]» (Ricœur, 1983: 29) et celle du statut du présent, qui en principe n'a pas d'étendue. Selon Ricœur, c'est à travers la considération de la récitation *dans sa dynamique* qu'une double solution est apportée:

> Je veux chanter un air que je connais: avant de commencer, mon attention se porte sur l'air pris dans son ensemble. Lorsque j'ai commencé, tout ce que j'en laisse tomber dans le passé vient charger ma mémoire. L'activité de ma pensée se partage en mémoire par rapport à ce que j'ai dit et en attente par rapport à ce que je vais dire. Cependant c'est un acte présent d'attention qui fait passer ce qui était futur à l'état de temps écoulé (Augustin, p. 279).

À la «passivité», à l'«*affectio*» (Ricœur, 1983: 37) de l'esprit déchiré entre mémoire et attente, entre image vestigiale et image anticipante, correspond l'*intentio*, «l'activité d'un esprit tendu en des directions opposées, entre l'attente, la mémoire et l'attention» (*ibid.*). Ce qui est très important ici, c'est que passé, présent et avenir accèdent au statut de «*structures intentionnelles*» (Garelli). Passé et avenir ne sont plus ni seulement des images passives, ni des représentations objectivées sur une ligne par rapport à un présent *abstrait*. Et le présent lui-même, d'instant ponctuel pouvant se trouver à la fois partout et nulle part sur ladite ligne, d'abstraction, de *punctum* qu'il est dans une théorie «objective» du temps, devient une «extension» (Garelli, 1983: 96), une attention ayant «durée continue» (Ricœur, 1983: 38).

La *distentio* ne consiste donc plus simplement en de passives images-empreintes et images-signes, mais en une action qui «abrège l'attente» et «allonge la mémoire». Pourtant, selon Ricœur, la passivité des images demeure, se superpose à l'activité de l'*intentio*. Il en résulte une série de «discordances»:

> Si donc l'on rapproche [...] la passivité de l'*affectio* et la *distentio animi*, il faut dire que les trois visées temporelles se dissocient dans la mesure où l'activité intentionnelle a pour contrepartie la passivité engendrée par cette activité même et que, faute de mieux, on désigne comme image-empreinte ou image-signe. Ce ne sont pas seulement trois actes qui ne se recouvrent pas, mais c'est l'activité et la passivité qui se contrarient, pour ne rien dire de la discordance entre les deux passivités, attachées l'une à l'attente, l'autre à la mémoire.

> Plus donc l'esprit se fait *intentio*, plus il souffre *distentio* (Ricœur, 1983: 40).

Garelli vise probablement ces discordances en parlant de la «dispersion» de la conscience du temps.

Ricœur relève, dans la solution d'Augustin, une énigme qui est de toute première importance pour la compréhension du rapport entre temporalité et rythme: il se demande comment on peut «mesurer l'attente et le souvenir sans prendre appui sur les "marques" délimitant l'espace parcouru par un mobile, donc sans prendre en considération le changement physique qui engendre le parcours du mobile dans l'espace?» (1983: 40). En effet, bien que la *distentio* relève de l'esprit, elle n'a pu se révéler à Augustin qu'à travers l'expérience de la récitation, donc par un *truchement* extérieur à l'âme, par un *mouvement physique*: la lecture, même à voix basse, implique une saisie de rapports — donc un perçu, lequel se déploie grâce à quelque matière (si insaisissable soit la «matière» d'un texte, elle a bien un substrat) qui subit des *changements* et qui est aussi affectée de limites provisoires, définissant des longueurs. Ricœur, parlant de *marques*, renvoie à un concept fondamental du rythme, sans l'aborder explicitement.

C'est sans doute en observant Augustin élaborer sa théorie à partir de la déclamation d'un vers, et donc d'une séquence rythmique, que Garelli établit un lien entre la *distentio* et le rythme poétique. Par la parole (qui peut aussi être un texte écrit) dans son rythme, un sujet peut entrer en rapport avec sa propre temporalité. Pour Augustin, il s'agit d'une relation entre syllabes longues et brèves dans une proportion du simple au double qui n'existe pas en français. Mais rien n'empêche de penser que le poème puisse marquer la constitution d'un rapport particulier du sujet au temps, par des éléments discursifs qui font *saillance*, déterminant des intervalles, que l'esprit *tendu* entre mémoire et attente comparera. Ce que Michel Deguy explique ainsi:

> Le poème *interfère*, il distend les éléments sonores et les pauses, il entrouvre mots, syllabes, phonèmes. Reprenant les termes d'Augustin, c'est comme si par là l'*âme* entrait au-dedans de sa propre *distentio*, l'âme qui n'a pas d'autre «substance» de sa temporalité que cette entente poétique de son élément langagier. Le rythme serait donc ce qui lui procure l'expérience de sa distentio; ce dedans du dedans où l'extérieur est déjà passé: *interior intimo meo* (selon l'expression fameuse, encore d'Augustin, mais détournée ici de sa visée théologique), espacement, intervalle; avec le rythme

> quelque chose se passe de pareil à une dimension où le sujet pénètre *comme* au-dedans de «soi», distension *de* l'intériorité, ce paradoxe premier qui est là pour permettre toutes les comparaisons subséquentes où le dedans et le dehors vont pouvoir s'échanger pour se connaître «allégoriquement» (1986: 31).

Le rythme, allant et revenant entre un sujet et sa parole, est celui du sujet qui compose un dire, un poème, et celui d'un dire, d'un poème, qui constitue un sujet, donnant une certitude «sensible», temporalisée, à son «dedans». Ce qui se marque, métaphoriquement, comme «crête» ou comme «creux» s'opposant à l'amorphe, au mouvement indistinct et informe, donne les «arêtes» d'une temporalité.

Ricœur ne se penche pas sur cette relation entre la «conscience intime du temps» (Husserl) et le rythme du discours comme moyen privilégié de l'éprouver. Pour lui, la résolution augustinienne «de l'aporie de la mesure» (1983: 41) recèle une énigme insurmontable...:

> La trouvaille inestimable de saint Augustin, en réduisant l'extension du temps à la distension de l'âme, est d'avoir lié cette distension à la faille qui ne cesse de s'insinuer au cœur du triple présent: entre le présent du futur, le présent du passé et le présent du présent. Ainsi voit-il la *discordance* naître et renaître de la *concordance* même des visées de l'attente, de l'attention et de la mémoire (*ibid.*).

... mais précieuse, car elle susciterait l'activité narrative: «C'est à cette énigme de la spéculation sur le temps que répond l'acte poétique de mise en intrigue» (*ibid.*). La narration, avec «la fonction référentielle de l'intrigue» (p. 13) constitue pour Ricœur la seule réponse humaine à cette «rumination inconclusive» (p. 21) qu'est la spéculation philosophique sur l'expérience temporelle. Mais l'intrigue «re-figure» l'expérience: c'est-à-dire, à mon sens, que, tout en maintenant une double tension entre mémoire et attente à travers des «actions» ou des «événements» narrés, elle réinscrit en même temps la temporalité dans une représentation téléologique. Cette représentation est à même de ressaisir ce qui, dans la *distentio*, était faille, déchirement entre mémoire et attente, en une succession. La *refiguration* réintroduit une représentation du «temps objectif». Généralement, la fiction narrative privilégie le mouvement orienté vers sa fin, *prosa*; elle répare quelque peu «la non-coïncidence des trois modalités de l'action» (Ricœur 1983: 80-81) en les redisposant dans une logique successive. Le poème aura moins

tendance à «répliquer» à la «rumination inconclusive» qu'à mettre à nu le double mouvement de tension et de distension: «Le *Da-sein* lisant est écartelé entre un avenir qui ne se précise que par le pèlerinage vers un passé dont il se remémore en même temps qu'il le congédie» (Garelli 1988: 53). Cette mise à nu de la *distentio*, plus qu'au poème, est, je crois, liée au rythme. Ainsi conçue, elle n'est pas nécessairement absente des récits, mais aurait lieu dans leur déploiement discursif, qui jusqu'ici a été peu exploré en tant que tel.

Claude Zilberberg affirme l'irréductibilité du rythme au temps comme «notion nombrable» (et donc comme mètre) et comme «notion continue», comme déroulement linéaire:

> [...] le rythme conteste [...] le «temps» comme notion continue. Si le «temps» comme notion nombrable affiche la divisibilité, le «temps» comme notion continue est senti comme irréversibilité [...]. L'ennui est que le rythme est un *acte*, que l'effet peu résistible du rythme est une *actualisation*... (1979: 29).

Il cite Octavio Paz qui situe le poème à la fois comme «produit historique», «expression d'un temps et d'un lieu» et comme ce qui cesse «de s'écouler», «d'être succession», «pour se convertir en commencement d'autre chose», susceptible de se «réincarner indéfiniment» (Paz, 1965: 90-91).

Le temps du poème ne se fait pas selon l'irréversibilité, la téléologie (entendue ici dans un sens non religieux), ou la chronologie. Ce n'est pas le mouvement *prosa* qui y domine[5]. La chronologie (même «perturbée» par des analepses et des prolepses) est constitutive du récit, de l'intrigue. Le rythme permet un autre rapport à la temporalité (qui n'est pas exclu des textes en prose), en ce qu'il a trait au *versus*, aux replis du mouvement sur lui-même. *Prosa* et *versus* ne doivent pas être compris ici comme des équivalents de «prose» et de «vers», dont ils sont pourtant l'étymologie. Ils serviront à désigner les mouvements auxquels leurs sens respectifs renvoient; *prosa* sera dit de ce «qui va droit devant» en privilégiant la succession et l'avancée, et *versus* de ce qui favorise le revenir, les retours, les tensions (si *versus* signifie «rangée», «ligne d'écriture», «sillon», il signifie aussi «retour» — en rapport avec la forme adverbiale ou prépositionnelle du verbe *vertere*, «tourner»). On peut penser le *versus* comme un mouvement qui révèle un temps non linéaire, non chronologique, actualisé par le rythme qui «temporalise la simultanéité et synchronise la succes-

sion» (Zilberberg, 1979: 17). Ce mouvement se caractérise par des processus de retour, impliquant une participation active de la mémoire du sujet — non pas comme prise, fixation, représentation d'un souvenir — mais comme revenir, dans le présent du sujet, de tout ce qu'il est — en particulier par le biais de l'oralité qui se marquera dans la signifiance (par exemple sous forme d'itérations formant des séries associatives). Meschonnic associe le *versus* au triple présent d'Augustin:

> Glissement du je, le rythme est un présent du passé, du présent, du futur. Il est et n'est pas dans le présent. Il est toujours un retour. En quoi c'est le poème, et non le vers, qui est *versus* (1982: 87).

À ce type de mouvement et de temporalité, s'oppose, non pas celui de la prose (le terme de prose désigne tellement de types de discours — y compris les «proêmes» — qu'il est arbitraire d'en faire un contraire de poésie) mais celui qui va *prosa*, celui de la succession, qui caractérise principalement (mais pas uniquement) l'«histoire» au sens de Benveniste. Au sens strict, les unités de sens de l'«histoire», par exemple, effacent en général les marques morphologiques du sujet de l'*énonciation* (temps verbaux, aspects, deixis spatio-temporelle, modalités, performatifs, etc.): c'est comme si les faits se racontaient par eux-mêmes, nous dit le linguiste; le temps est passé, non relié au présent du sujet parlant, c'est un temps *représenté*. Bien sûr, la distinction benvenistienne histoire-discours et leurs unités de sens caractéristiques ne sont pas suffisantes pour définir la spécificité des mouvements *prosa* et *versus* ainsi que des modes de temporalité qu'ils actualisent: il y a des poèmes dans lesquels une certaine histoire se dessine; il y a du discours dans un récit de fiction. Mais la chronologie est généralement une composante nécessaire du récit (aussi délinéarisé que l'on voudra depuis la modernité): or le récit chronologique, même infusé de discours (toujours au sens restrictif de cet article de Benveniste) implique une *représentation* du temps, d'un temps qui «va droit devant», vers une fin. Le rythme du discours actualise un autre type de temporalité — lié au *versus* et à la *distentio*; il n'est pas exclusif au poème; il y a du rythme et du *versus* (des retours) dans le roman; mais le poème a tendance à le privilégier. Meschonnic parle d'accompli et d'inaccompli:

> La fiction pluralise, dissémine le sujet. Généralement, d'abord, par la pluralité des personnages, tout ce qui tient l'intrigue. Le rythme,

> dans la fiction, est celui des unités narratives autant que celui des signifiants. Tous les retours en arrière d'un récit ne changent pas son caractère de récit. Même si le temps du récit recommence un passé révolu. L'accompli et l'inaccompli ne sont pas les mêmes dans la fiction et dans le poème. C'est que tout récit les transforme en accompli. Le poème les place dans l'inaccompli. En quoi il y a une tristesse du roman. Qui mime celle de la vie: du non-retour. Qui fait son prix. Et un bonheur du poème. Le poème continue même le révolu (1982: 88).

Il y a du *versus*, même dans les unités *narratives* (et non seulement discursives) d'une histoire; mais ce *versus* est généralement dominé par l'autre temps, celui de la chronologie irréversible.

La réflexion de Garelli qui a tenté d'articuler rythme, temporalité et poème à travers des analyses, ainsi que celle de Meschonnic, qui a donné du rythme une notion discursive qui manque au premier, aideront à faire le lien entre le triple présent, la *distentio animi* et le *rhuthmos* comme disposition particulière du mouvement.

Temporalité poétique, rythme et intentionnalité

> Le poète ne se contente pas d'enchaîner des significations, quelque intéressantes et rares qu'elles soient. Il fait éprouver la genèse temporelle de ces glissements de sens.
>
> JACQUES GARELLI,
> *Le recel et la dispersion*

Garelli s'inspire, pour lier temps et rythme, du *rhuthmos* présocratique, puisque la configuration de ce dernier est celle du «mobile», d'une «modalité particulière d'accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux», et devient ainsi forme d'un *déploiement* (voir Garelli, 1987: 28). Garelli vise une description de la «dimension ontologique» du poème, description qui ne se situe ni sur le plan du «concept», ni sur celui de l'«étant», autrement dit, ni sur le plan des «catégories» ni sur celui des «choses» (1987: 27). C'est que pour lui, le poème n'est ni une manifestation langagière autosuffisante, coupée de toute activité perceptive, ni un acte de

désignation pure, de représentation d'un réel déjà construit, retenu par l'expérience et reproduit sous forme de discours. Il cherche autant à dégager la spécificité poétique «d'une explication relevant d'un positivisme de la signification logique et linguistique» que «des interprétations réalistes reposant sur les dichotomies ancestrales, qui se résolvent dans les couples d'inspiration métaphysique: forme-contenu, esprit-matière, pour-soi-en-soi, sujet-objet [...]» (1987: 26). Il ne veut exclure du poème ni l'homme parlant, ni le monde. Le poème est un phénomène *de* monde et *du* monde: tout en étant dans le monde, il opère un mouvement de «"mondification" qui fait le sens» (p. 27), processus qui se distingue du «savoir symbolique qui, dans l'abstraction des essences, thématiserait une réalité pré-constituée» (*ibid.*). Garelli veut saisir le mouvement par lequel se fait la «mondification», qui est lié à un acte «temporalisateur»: «il faut être attentif à ce fait que le sens, dans son acception sémantique de signification, se structure selon le sens temporel, dans l'acception de mouvement de "directionalité"» (p. 35). Ce niveau de structuration, situé dans le «transcendantal», serait celui où agit le rythme.

Le rythme est inassimilable aux structures objectives du texte: l'y ramener serait pour Garelli se resituer sur un plan ontique plutôt qu'ontologique. Si donc il n'est pas *dans l'étant*, dans le texte, le rythme est ce qui le dynamise, et ne peut être appréhendé en-dehors d'une lecture, d'un «parcours intentionnel» de l'œuvre. C'est dans la visée intentionnelle du lecteur — mais aussi du créateur, et du créateur comme son premier lecteur — que Garelli situe le rythme. Il s'oppose pourtant à une conception purement subjective du rythme — comme celle qu'il critique chez L. Boisse[6] — si cette conception est celle d'un «"sujet" cartésien replié sur le secret de sa pensée représentative» (p. 32). La subjectivité dont il parle est «structure mentale d'un être-là, projeté dans le monde» (*ibid.*) — où l'on reconnaît la référence heideggérienne. Elle est inséparable d'un rapport au monde ainsi que, lorsqu'il est question de poésie et de rythme, d'un rapport à la présence du poème. Si le rythme est pour lui irréductible au discours comme objet, ce n'est pourtant que là qu'il se manifeste, lorsqu'une visée intentionnelle de lecture l'accompagne. En fait, Garelli veut envisager la dimension ontologique du poème selon une «triple contemporanéité [qui] se noue entre l'intentionnalité de l'acte de lecture, le texte qui se déploie temporellement sur la page, l'événement qui se constitue dans le dire de l'œuvre» (p. 25).

Le rythme, incarné dans la présence du poème, est indissociable de l'*intentio* de la lecture et de la *distentio* qui en résulte. Garelli expose ainsi, au milieu d'une analyse, la manière dont il conçoit l'articulation du rythme, de la temporalité et de la signification:

> Le rythme temporel de cette émission de sens suspendus active cette force explosive du langage en sa double dimension à la fois existentiale de structure temporelle en mouvement et de structure signifiante. C'est cette situation que saint Augustin avait déjà repérée quand il définissait le temps selon les trois moments structurels que sont l'attente créant l'avenir; la mémoire ramassant le passé; l'attention opérant le passage d'une ek-stase à l'autre, dans la rupture de la distension, qui détermine le présent toujours éclaté (p. 39).

Il se réfère ici, en même temps qu'à la *distentio*, aux «ek-stases» de la temporalisation heideggerienne[7]. Il parle souvent aussi de la temporalisation rythmique en utilisant la terminologie husserlienne[8]: rétention (mémoire ou «souvenir primaire») et protention (attente). En dépit des différences considérables[9] qui séparent Augustin, Husserl et Heidegger, c'est un même mouvement de «conscience» que Garelli cherche à décrire: celui du présent éclaté du sujet.

Mais comment s'opère le lien entre cette dynamique de «protentions» et de «rétentions[10]» et le déploiement du discours? Comment s'appréhende le rythme en tant que «double dimension à la fois existentiale de structure temporelle en mouvement et de structure signifiante»? Le parti pris de situer le rythme à un «niveau» transcendantal, de postuler qu'il ne relève pas d'une structure objective du texte et par conséquent de refuser l'analyse linguistique pour le décrire pose certains problèmes. Garelli, se référant à des pratiques d'analyse structurale qui ont maintenant vieilli, critique dans *Le temps des signes* l'insuffisance de la linguistique pour rendre compte de la spécificité des écritures poétiques. Il leur reproche en particulier de n'y voir qu'un donné objectif (sémantique, syntaxique, etc.) auquel le poème est irréductible, et surtout d'échouer, par leurs schématisations statiques, à rendre compte de la dimension temporelle du sens et du monde poétiques. L'hypothèse de la «triple contemporanéité» de l'acte intentionnel de lecture, de la structuration temporelle du texte sur la page[11], et du «monde» constitué par le poème est importante, après des années de structuralisme immanentiste. Le rythme est difficilement pensable en-dehors d'une faculté de perception et d'aperception, que

l'on ne peut attribuer qu'à une «intentionnalité», je dirais celle d'un sujet — même si Garelli a raison de préciser que cette intentionnalité ne saurait se réduire au «sujet» métaphysique cartésien qui aurait un «message» à livrer («l'intention n'est pas nécessairement conceptuelle et thématique» (1987: 40)). Mais comment analyser le rythme si ce n'est dans l'organisation discursive du texte?

Garelli admet quand même que c'est dans les «structures sensibles et signifiantes» du poème que le rythme se laisse appréhender. Mais son pari de dégager un mouvement transcendant qui ne se réduise pas au discours l'amène à étudier quelque chose qui se dérobe constamment, et à faire une herméneutique de significations latentes. Herméneutique qui peut se présenter comme un commentaire assez fin du texte — mais dont il faut bien convenir qu'il s'appuie sur une organisation discursive, tout en refusant de la décrire en tant que telle. Ainsi, dans le début d'une analyse de «*Beauté des femmes*» de Verlaine, c'est à partir d'une structure d'invocation et d'une thématique qu'il dégage les *intentio* «antéprédicatives» du poème:

> Ce sonnet ne se limite pas à célébrer la beauté des femmes. Il en suscite le désir. Il ne lui oppose pas l'horreur de la vie laborieuse des hommes. Il l'interpelle et la fonde. Il ne prolonge pas ses parcours en une interrogation abstraite sur le sens de la pureté, de l'amour et de la mort. Il fait que la présence conjointe de l'ordre mâle et femelle, dans le surgissement de son horreur de vie et de l'appel de sa beauté, s'ouvre en une interrogation sans réponse. Or celle-ci s'éprouve à même l'acte de lecture scandé du poème, qui se fait, dans sa présence sonore et signifiante, angoisse et désir. En d'autres termes, loin de décrire une réalité en soi qui lui serait extérieure et à laquelle il renverrait comme à son double, le sonnet constitue le mouvement de directionalité qui ouvre sur une invocation, crée son sens et par les scansions, les soubresauts, les ratures du verbe, lui donne une présence d'être incontournable (1987: 36-37).

Garelli veut montrer que la présence du poème ouvre, à travers l'acte de lecture, à un monde de significations irréductibles à une réflexion purement conceptuelle et à la représentation redoublée désignant un déjà-vécu extérieur. La constitution d'un «monde» indissociablement sensible et signifiant est certes une dimension importante de beaucoup de poésies. Mais le commentaire semble souvent, et malgré lui peut-être, s'attacher davantage à dire ce que *dit* le poème plutôt que ce qu'il *fait* et surtout *comment* il le fait.

Comment se crée la dynamique rythmique qui est, selon l'hypothèse même qui a guidé cette recherche, essentielle à cette jointure du sensible et du signifiant dans le discours? L'action des rétentions et protentions, élément central de la théorie, aidera à décrire cette dynamique.

Dans *Le recel et la dispersion*, Garelli se demande ce qui fonde la différence entre l'irruption sonore ou graphique d'un poème et n'importe quelle irruption de son ou de mots dans la vie quotidienne, tel le cri d'un marchand sur la place publique. L'appel du marchand, à peine proféré, se referme sur le silence, sans ouvrir sur un monde poétique. L'irruption du poème, qu'il compare au «point source» de Husserl[12], doit engendrer un «monde», avec sa charge d'inconnu, et non se refermer. Cet engendrement semble intrinsèquement lié à une négation du rôle fonctionnel (désignation, dénotation) de la parole qui ouvre. Le cri du marchand, inséré dans un poème, se poursuivrait par un mouvement de sens qui en «barre» les significations «pratiques» ou «logiques», qui sont «niées et cependant retenues ou plutôt englouties comme ce que l'émergence esthétique du cri n'est plus» (1978: 96). L'épreuve de «rature» du sens immédiat de la parole d'irruption est ressenti comme rupture, effondrement, faille, d'où «surgit l'appel à son sens désormais refoulé» (dans l'exemple du cri, ce serait la signification économique). Suite à cette «rupture», les poèmes développeraient une «"dynamique temporelle" qui leur permet[trait] de renouveler pour un temps limité le miracle de leur naissance» (1978: 97).

Pour analyser cette dynamique, Garelli découpe le poème en segments: ces derniers, qui ne sont pas définis linguistiquement, coïncident généralement avec les unités de discours séparées par la ponctuation ou par les limites de vers. Par exemple, dans son analyse de «Grandes conspiratrices...» d'Éluard[13], Garelli délimite les séquences séparées par des virgules. Cette étude montre à quel point la dynamique rythmique est liée pour lui à un travail du sens qui rompt avec la pensée logico-réaliste. Il explique qu'un texte comme «Grandes conspiratrices...», lu dans une perspective réaliste, crée un effet de morcellement de la pensée logique: dans cette seule optique, le lien entre les significations ne se fait pas, les éléments demeurent disjoints et statiques. L'impression d'incohérence que donnent beaucoup de poèmes dépend, selon lui, «du niveau immédiat où fonctionne ce type de jugement réaliste, qui s'inscrit dans une vision représentative du monde *déjà* vécu» (1978: 108). On pourrait ajouter qu'un tel jugement s'inscrit dans

une représentation du *temps* déjà vécu. C'est que le temps du poème, pensé comme structure de déploiement de son sens, renvoie pour Garelli à l'effort de «combattre l'extension du temps». Par les «ruptures» qui surgissent dans la signification, le lecteur est amené à éprouver aussi le double éclatement de la *distentio*.

Garelli semble donner à *protention* le sens d'une tension de l'esprit vers une *résolution*, une *suite* de sens; dans ses analyses, on peut repérer différents facteurs d'organisation discursive à même de créer de telles tensions, bien qu'il n'établisse pas de typologie. Certains modes d'énonciation, comme le vocatif et l'interrogatif, sont particulièrement porteurs d'effets protentionnels. Dans «Grandes conspiratrices...», qui est entièrement construit sur des invocations juxtaposées, Garelli décrit un *crescendo* de projections intentionnelles, qui se maintient jusqu'à la fin du poème où, par un effet de retour, le lecteur pourra éprouver tout le «parcours de sa visée» (p. 101). L'effet protentionnel est par ailleurs souvent attribué à des «incertitudes logiques ou référentielles», qui suscitent des interrogations chez le lecteur, interrogations qui l'amènent à se tendre vers une suite, mais aussi à se projeter «dans une rêverie paradigmatique» (1987: 48), comme le montre cette analyse d'un poème de Verlaine:

> *Ah! du moins, loin des baisers et des combats,*
>
> *Quelque chose demeure un peu sur la montagne*[14],
>
> La clarté logique et référentielle de ce terme [montagne] n'est pas évidente. Dans une rêverie paradigmatique, donc silencieuse et discontinue à l'égard du texte énoncé, le lecteur songe, par exemple, au mont où fut donnée la vérité des lois; mais aussi, peut-être, à ce mont plus intime que l'on dédie à Vénus et où, selon une fatalité d'espèce, viennent se perdre les désirs de l'homme.
>
> Or, cette incertitude de rêve, dans son ambiguïté érotico-sacrée se fait vivre silencieusement dans l'acte de lecture, sous forme interrogative. Cette levée de questions sans réponses précises thématiquement formulées, implique une ouverture, mais aussi une épreuve étoilée du temps, qui correspond aux projections intentionnelles latérales de la lecture interrogative se mouvant (1987: 48-49).

Garelli ajoute le contenu de ses propres projections: la teneur de cette herméneutique, bien que non dénuée de pertinence en regard du poème, pourrait être différente pour un autre. Plutôt que l'interprétation en tant que telle — pour laquelle d'ailleurs cette méthode ne fournit pas de moyens reproductibles — c'est ce que vise

le concept de protention, en rapport avec le rythme du discours, qu'il importe de saisir. Dans les analyses de Garelli, la protention ne désigne pas l'attente du même (présente dans d'autres théories), mais une tension résultant d'un inachèvement, d'une irrésolution ou d'une suspension du mouvement de sens.

Qu'en est-il de la rétention? Dans «Grandes conspiratrices...», Garelli l'analyse selon des mouvements de retours liés aux divers paradigmes issus de chacun des segments d'invocation. Cette manière de faire sous-tend une hypothèse qui a déjà été proposée ici, à savoir que la lecture d'un segment se fait par rapport à celui qui l'a précédé. Une séquence produit une «levée de paradigmes» (une configuration sémique) qui déborde d'elle-même pour transformer l'information de la précédente: dans une série pluri-isotopique comme celle formée par les invocations du poème d'Éluard, la configuration sémique «levée» par une séquence aura pour effet de nier en partie la précédente, de barrer sa valeur désignative, référentielle, pour la «projeter en mouvement ambigu et flou de signifiance». Tout comme pour la protention, dont elle apparaît pour le moment comme un envers symétrique, la rétention — ce mouvement qui à la fois retient le passé et y retourne, ou plutôt, fait retour, par *intentio*, vers quelque «image vestigiale»[15] retenue par *affectio* — semble pour Garelli essentiellement liée aux «ruptures» sémantiques. Mais ce n'est pas là la seule caractéristique du processus rétentionnel; dans ses analyses, Garelli suggère qu'il est aussi déclenché par les *retours* de certaines unités de signification: «La *récurrence* temporalisatrice déploie des "touffes" de connotations imaginaires». Toutes les structures de la signification peuvent réaliser cette temporalisation:

> C'est cette résurgence du passé dans l'instant fissuré de la seconde sonore qui passe que les systèmes rétentionnels de rimes, d'assonances, de superpositions mélodiques des phrases accomplissent dans la profération sonore, mais aussi signifiante, d'une lecture poétique (1978: 114).

Pour Garelli, la lecture est réactivation d'un parcours temporel et signifiant. Cette «réactivation» est liée à une organisation du poème qui impose une mise en relation non linéaire des unités de sens, et procède par morcellements et rapprochements.

Rythme, temps et discours: les «présents» du sujet

La perspective de Meschonnic est à certains égards incompatible avec celle de Garelli: le premier s'oppose farouchement à la phénoménologie parce qu'elle situe le comprendre dans l'interprète et oublie le discours[16], alors que le premier refuse le métalangage et la description linguistique du discours parce qu'elle se situe à un niveau «ontique» de la pensée. À examiner ces théories d'un peu plus près, on constate toutefois que, étrangement, leur articulation des rapports entre temps, rythme et sujet (Meschonnic) ou temps, rythme et intentionnalité (Garelli), présente plus d'un point commun. Meschonnic, évidemment, ne situe pas le rythme à un niveau transcendantal (par opposition au niveau «ontique» du texte) ni «antéprédicatif» (par opposition à la compréhension logique). Mais le rythme déborde, pour lui aussi, le texte en tant que tel, qui est toujours envisagé comme activité d'un sujet de l'énonciation. Par ailleurs, le rythme-sujet de Meschonnic n'est, pas plus que chez Garelli, celui d'un sujet cartésien enfermé dans une conscience; il excède la rationalité et pose le problème du «temps vécu»:

> On est compris par le rythme avant de le comprendre, et de comprendre du sens, mais on ne sait pas comment. Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur. Par le rythme, il n'y a pas succession des éléments *dans* le temps comme par la métrique. Il y a un rapport. La suite, la *raison* de la séquence n'est pas donnée. Quand il n'y a pas un texte-système, les éléments du discours ne sont que des passages, une part du rythme est non linguistique, il y a système ailleurs: idéologique, terminologique, etc. Mais dans un texte-système se pose la question du discours au *temps vécu* (1982: 224-225).

On retrouve chez Meschonnic, autant que la conception du rythme d'un texte comme forme-sens du temps pour le lecteur, celle du rythme comme révélateur d'une temporalité propre au sujet de l'écriture (une «manière privilégiée de vivre son temps» disait Garelli), par exemple, lorsqu'il parle de la syntaxe de Mallarmé: «C'est sa syntaxe qui est impressionniste. La pensée, sensation par sensation, inclut le temps, un temps subjectif, à sa marche. Syntaxe de sa propre temporalité. (Curieusement, la modernité, par le Livre, spatialise Mallarmé)» (1985b: 56). Le rythme d'un texte-système,

comme point de contact entre deux expériences temporelles (celle du sujet qui écrit et de celui qui lit) est décrit par le concept d'une «trans-subjectivité», qui passe par une série de «ré-énonciations»:

> Si une écriture produit une reprise peut-être indéfinie de la lecture, sa subjectivité est une *intersubjectivité*, une *trans-subjectivité*. [...] Cette écriture est une énonciation qui n'aboutit pas seulement à un énoncé, mais à une chaîne de ré-énonciations. C'est une énonciation trans-historique, trans-idéologique. Une *hypersubjectivité*. Un langage qui en sait plus long sur nous que nous-mêmes (p. 87).

La trans-subjectivité de ce «langage qui en sait plus long sur nous que nous-mêmes» est pensée en rapport avec le triple présent d'Augustin:

> Le poème [...] est un savoir qu'on ne connaît pas, qu'on ne peut pas consulter. Dans l'ignorance du futur, le savoir partiel du passé, le poème est un savoir du futur dans la mesure où il inscrit les déterminations d'un sujet. C'est pourquoi on n'écrit pas ce qu'on veut, encore moins ce qu'on souhaite. Mais alors que chacun n'a que son passé, le poème passe de je en je. Il est ce discours qui peut reconnaître le passé des autres. Il n'arrache pas seulement un peu de vivre à l'oubli. S'il est autre que du souvenir, c'est que le rythme est une actualisation du sujet, de sa temporalité.
>
> Glissement du je, le rythme est un présent du passé, du présent, du futur (p. 87).

Ce triple présent du rythme renvoie, pour Meschonnic comme pour Garelli, à une autre temporalité que celle de la succession «des éléments dans le temps» (Meschonnic, 1982: 224). Il est «une rationalité transchronologique» (p. 225) et révèle une structure dialectique du temps, telle que la décrivait Groethuysen: «Et c'est aussi pourquoi ce n'est pas le temps comme tel qu'il faudra chercher à concevoir, mais le mouvement ou les mouvements du temps, sa structure dialectique, telle qu'elle apparaît dans la vie et dans l'histoire[17].»

Mais alors que Garelli voit, dans les réflexions de Husserl et de Heidegger, un approfondissement de la pensée de la *distentio*, Meschonnic ne retient qu'Augustin. Il critique les spéculations phénoménologiques sur le temps — en particulier celles de Bergson, Husserl, Heidegger et Sartre — dans *Le langage Heidegger* (1990b), leur reprochant principalement de ne pas voir «que la représentation du langage et celle du temps sont liées» (p. 215). Le temps de Husserl lui semble rester «abstrait comme l'espace»

(p. 226) — à cause de la coupure qu'elle exerce entre subjectivité et objectivité; il lui paraît également trop lié à la psychologie, parce qu'«errant dans les anciennes facultés»: perception, mémoire, imagination[18].

C'est chez Benveniste surtout, mais aussi chez Augustin, que Meschonnic cherche une conception du temps qui évite la dualité sujet-objet. Ce faisant, il n'aboutit pas à une *Aufhebung* de l'aporie du temps psychologique et cosmologique, mais essaie de développer une conception du temps subjectif qui ne se réduise pas à la psychologie — en insistant sur l'importance de l'articulation entre temps et énonciation développée par Benveniste. Le sujet échappe à son caractère de «monade» psychologique s'il est compris comme sujet du discours, et donc en nécessaire relation avec une altérité, celle du langage — qui permet de penser en même temps le sujet dans un rapport à d'autres altérités (celles d'autrui, du monde, de l'histoire, etc.): «tout autre [que dans la tradition philosophique], le temps, et le maintenant, si le rapport du temps au sujet est vu comme constitutif du langage» (Meschonnic, 1990b: 217). Chez Benveniste en effet, la temporalité n'est pas «un cadre inné de la pensée», mais elle est produite «dans et par l'énonciation» (Benveniste, 1974: 84):

> De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie de présent, et de la catégorie de présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le «maintenant» et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion de son discours dans le monde [...] Le présent formel ne fait qu'expliciter le présent inhérent à l'énonciation, qui se renouvelle avec chaque production de discours, et à partir de ce présent continu, coextensif à notre présence propre, s'imprime dans la conscience le sentiment d'une continuité que nous appelons «temps»; continuité et temporalité s'engendrant dans le présent de l'énonciation qui est le présent de l'être même, et se délimitant, par référence interne, entre ce qui va devenir présent et ce qui vient de ne l'être plus (*ibid.*).

Cette intuition de l'énonciation comme fondement de la temporalité subjective était, selon Meschonnic, déjà en germe dans la méditation d'Augustin, qui se réfère au langage lorsqu'il fait ses découvertes majeures. Ricœur fait aussi ce rapprochement entre les réflexions d'Augustin et de Benveniste:

> Mais le présent augustinien, dirions-nous aujourd'hui en suivant Benveniste, c'est tout instant désigné par un locuteur comme le «maintenant» de son *énonciation* [...] dans une perspective augustinienne, il n'y a de futur et de passé que par rapport à un présent, c'est-à-dire à un instant qualifié par l'énonciation qui le désigne. Le passé n'est antérieur et le futur n'est postérieur qu'à un présent doté de la relation de sui-référence, attestée par l'acte d'énonciation. Il en résulte que dans la perspective augustinienne, l'avant-après, c'est-à-dire le rapport de *succession*, est étranger aux notions de présent, de passé et de futur, et donc à la dialectique d'intention et de distension qui se greffe sur ces notions (Ricœur, 1985: 30-31).

S'il est vrai qu'il y a, dans les phénoménologies de la «conscience intime du temps», un oubli de l'énonciation et du langage qui venaient (implicitement) fonder la théorie augustinienne de la temporalité subjective, je n'irais pas, comme le fait Meschonnic, jusqu'à affirmer que les philosophes «ont le présent triste, le quotidien triste, et par là sont anti-modernes» (1990b: 227). Meschonnic (p. 228) cite le passage de Garelli sur la «dispersion de la conscience» qui a été commenté au début de ce chapitre («la conscience que l'homme a de soi, des autres et du monde, qui s'actualise à travers des processus temporels, se donne en fait dans l'éclatement, [etc.]» (Garelli, 1983: 81)) pour y dénoncer une «tension vers la démoralisation du quotidien, liée à une déstructuration du sujet et du présent» (p. 228), démoralisation et déstructuration dont la phénoménologie serait l'auteur. Or, je ne vois pas en quoi cette réflexion sur un «éclatement de la conscience humaine qui interdit de concevoir un instant, même apparemment ponctuel de la vie des hommes, sur le mode d'une unité non fissurée» (Garelli, 1983: 81) — éclatement que d'autres modes de pensée, notamment le marxisme et la psychanalyse ont aussi théorisé, mais de manière différente — doit nécessairement être comprise comme l'expression d'un «présent triste» et d'un mépris du quotidien. Certes, Garelli parle ici d'une expérience du temps autre que celle des actions quotidiennes; mais je n'y vois nulle «démoralisation du quotidien», plutôt une tentative pour décrire une épreuve existentielle du temps qui échappe au caractère téléologique de nos actions orientées vers une fin. À travers la phénoménologie, Garelli cherche, comme Meschonnic, à comprendre le temps non-linéaire actualisé par le rythme. Il est vrai qu'il met davantage l'accent sur la dispersion de la conscience, sa double tension entre mémoire et attente, alors que Meschonnic insiste sur le caractère de *présent*

de la *distentio*, comme on peut le voir dans cet extrait d'une analyse portant sur l'œuvre de Guillevic:

> Le poème est le récitatif du présent, c'est-à-dire du sujet, qui est indéfiniment au présent. Ce que disait saint Augustin. Parce que le présent n'est pas ce que disent les philosophes, un point insaisissable entre le passé et le futur. Si on prend le présent poétiquement, c'est-à-dire du point de vue du langage, il n'y a que du présent, *des* présents, comme dit saint Augustin [...]. Ce que retrouvait Benveniste, faisant la différence entre le récit et le discours (1989: 148).

C'est dans le «point insaisissable entre passé et futur» des philosophes que Meschonnic voit la «déstructuration du sujet et du présent» à laquelle il veut opposer un sujet qui se réapproprie *les* présents par l'activité d'énonciation et de réénonciation (en particulier dans la poésie[19]) pour faire «du maintenant, non plus l'objet transitoire du désir, mais le je-maintenant qui organise son temps-monde» (1990b: 217).

Meschonnic — sans doute dans le but de ne pas séparer philosophie, éthique et poétique — semble ici opposer un «sujet actif» au sujet (passivement?) éclaté de la phénoménologie. En schématisant un peu, on pourrait dire qu'il insiste, dans la *distentio*, sur la positivité du présent de l'*intentio* au détriment de l'*affectio* qui, selon l'analyse de Ricœur, est indissociable de l'*intentio* — du moins chez Augustin. En refusant de réduire le sujet à une «conscience dispersée», Meschonnic néglige la part de «négativité» dans la *distentio*. La reconnaissance de l'épreuve de la *distentio*, pas plus que celle, par exemple, d'une part d'altérité dans le sujet, ne me semble *en soi* entraîner automatiquement la négation du sujet et de l'histoire. Garelli, en insistant sur l'écartèlement du sujet entre mémoire et attente, parle moins d'une «déperdition» du sujet (terme que Meschonnic paraît substituer à la «dispersion[20]» de Garelli), qu'il ne cherche à échapper au mythe du sujet comme présence à soi. Alors que Meschonnic interprète Garelli ainsi: «Le temps de cette déperdition est le temps linéaire, qui annule le présent» (1990b: 228), il me semble que Garelli approfondit la «dispersion» pour précisément *pouvoir rendre compte* de la temporalité non-linéaire du sujet dans ses multiples présents.

Il manque certes à la phénoménologie une théorisation du rapport entre un sujet de la conscience et de la perception, un sujet du discours et un sujet historique. Par contre, je dirais que le «sujet» de Meschonnic — dont le statut, soit dit en passant, n'est

pas toujours plus facile à saisir que celui du sujet phénoménologique —, ce sujet décrit comme tension entre l'individu, le social, l'histoire et le langage, omet une dimension du rapport sujet-monde. Il ne s'intéresse pas à l'activité perceptive et cognitive du sujet telle qu'elle s'exerce dans le monde sensible, est façonnée par ce monde et le façonne, dans un site qui ne serait ni celui de l'ego psychologique ni celui des objets tels que les appréhende la science. Le «sujet de l'énonciation» de Benveniste est un soi une unité «vide», il se développe dans le discours par une série de marques formelles qui sont «remplies» par le locuteur, la situation d'énonciation — et peuvent, comme le dit Meschonnic dans une intuition intéressante, se prêter à la réénonciation par un autre «sujet». L'auteur de *Critique du rythme* développe le sujet benvenistien selon une voie qui est la sienne — que Benveniste lui permettait de déployer, bien sûr, mais qui n'était pas *toute* chez le linguiste. Ainsi, la notion de ce sujet comme «rapport» peut se comprendre dans la perspective benvenistienne, car les opérateurs du sujet de l'énonciation n'existent que dans des *rapports* (avec un locuteur, une situation, et entre eux); mais Meschonnic va plus loin, prolongeant la tension sujet-langage par une tension entre «l'unique et le social», qui distingue le «sujet du discours» du «sujet psychologique», de l'individu:

> [Le sujet] est le fonctionnement même du langage, le *je* de l'énonciation interchangeable. Passant du *plan* linguistique à la littérature, il s'étend de l'emploi des opérateurs d'énonciation à l'organisation en système de tout un discours. Le sujet de l'énonciation est un rapport. Une dialectique de l'unique et du social. Notion linguistique, littéraire, anthropologique, elle n'est pas à confondre avec celle d'individu, qui est culturelle, historique, ressortissant aux histoires de l'individuation. Le sujet est un universel linguistique, ahistorique: il y a toujours eu sujet, là où il y a eu langage. L'individu est historique: il n'y en a pas toujours eu. D'où une histoire de rapports entre sujet et individu. Dans le discours, le sujet du discours est historique, socialement et individuellement (1982: 72).

Ce sujet est indissociable d'une «poétique du contre»: «...le seul mode qu'elle [la poétique] puisse avoir d'être de son temps n'est pas d'être comme, c'est d'être contre» (1985a: 15). La volonté de Meschonnic, dans sa théorie, de restituer au sujet une part active dans l'organisation de sa temporalité, de son monde et de son langage, est indissociable d'une position face à l'écriture:

> [L'historicité] est la contradiction tenue entre la résultante des lignées qui mènent, et la nécessité vitale à ce moment précis de ne pas être défini par elles. D'y échapper, de produire une spécificité qui nous produit. [...] Écrire après sans écrire comme. La modernité est toujours le je-ici-maintenant. [...] L'écriture qui n'est pas une critique de l'écriture ne peut que refaire l'écriture, jusque dans le conformisme des anticonformismes (1982: 27).

Le sujet de Meschonnic reste difficile à saisir, parce qu'il n'est ni entièrement déterminé par le social (il va même contre lui), ni purement volitif. L'auteur de *Critique du rythme* parle du rythme qui, dans son «triple présent», porte les «déterminations d'un sujet», d'un «langage qui en sait plus que nous-mêmes sur nous-mêmes»: quelles sont, alors, ces déterminations, cet inconnu? Ceux du social en nous? (et le sujet serait d'inspiration marxiste) ceux de l'inconscient? (on voit poindre le sujet freudien...). Il y a, en tout cas, de l'«impersonnel», de l'«anonymat» et de l'«inconnu» dans ce sujet, dont la réunion d'une dimension volitive de «contre» et d'une part d'involontaire n'est pas le moindre paradoxe:

> La spécificité littéraire, poétique, est donc le maximum de contraintes (variables selon la dimension, le «genre») qu'un discours puisse produire. Seule une «histoire» — ni une conscience, ni une intention — peut faire qu'un discours soit système. Le système du je n'est ni liberté ni volonté, ni choix ni refus. Il n'est pas un vouloir-dire. Il est imprédictible... (1982: 86).

> Pour que le sujet de l'énonciation soit le sujet de ré-énonciation, de trans-énonciation, il faut qu'il soit un trans-sujet, qu'il y ait, selon l'expression d'André Green, un «trans-narcissisme». Il porte à la puissance de système d'un discours le *je* linguistique. Il réalise l'anonymat du *je*, pronom transpersonnel qui porte que tout sujet vaut un autre sujet (1982: 687).

Meschonnic veut, en définissant le sujet dans sa tension avec le langage, le social et l'inconscient, échapper au sujet purement psychologique, à l'individu et au sujet transcendantal, conçus comme des monades isolées de leurs rapports avec l'altérité. Le paradoxe entre le sujet de l'écriture qui se constitue «contre» ce qui est, ce qui domine, et le sujet anonyme et involontaire, peut se comprendre, il me semble, par ce «compte tenu» du sujet «éclaté» que la psychanalyse et, autrement, le marxisme, ont commencé à théoriser à la fin du siècle dernier. Théories que les poètes n'ont pas attendues pour le comprendre (à cet égard, le «je est un autre» de

Rimbaud a une valeur exemplaire). Mais il y aussi une visée éthique dans la conception de Meschonnic du «sujet anonyme», «qui porte que tout sujet vaut un autre sujet», «par quoi, après quoi paraissent archaïques les sacralisations du sujet de l'écriture, le privilège dénoncé par Grœthuysen du philosophe et du poète vis-à-vis de l'homme du commun, et du langage ordinaire» (1982: 678).

L'apport capital de Meschonnic est de mettre en relation la temporalité subjective et l'énonciation du discours dans une théorie du rythme, sans négliger l'histoire et l'histoire des écritures. Toutefois, en refusant le sujet phénoménologique à cause de son manque d'articulation au social et à l'histoire, il oublie ce que la phénoménologie peut penser, soit l'interaction entre l'activité perceptive et cognitive d'un sujet et la manifestation sensible du monde et du langage. Or, pour comprendre le rythme, il me semble essentiel de tenir compte de cette dimension du sujet, en tâchant toutefois de ne pas l'essentialiser.

Rythme et temporalité: propositions

> Objet de l'art: nous rendre l'espace et le temps sensibles. Nous fabriquer un espace, un temps humains, faits par l'homme, qui pourtant soient *le* temps, *l'*espace.
>
> Les vers. Ils ne «passent pas la rampe» s'ils ne créent pas pour le lecteur un nouveau temps.
>
> SIMONE WEIL,
> *Cahiers I*

Garelli, par crainte de réduire la poésie à des structures objectives, refuse d'articuler sa réflexion sur le temps du rythme à un métalangage qui en décrirait les constituants discursifs; il s'appuie malgré tout, dans ses analyses, sur des structures du texte, mais avec un vocabulaire souvent approximatif, ce qu'il faut essayer de transformer. Par contre, Meschonnic, qui insiste d'un côté sur la «positivité» du sujet dans le triple présent, et développe de l'autre un système d'analyse des marques rythmiques dans le discours, développe peu la relation entre ce triple présent, ces constituants du rythme *et* la *distension*: cette relation, qui me paraît être

une caractéristique fondamentale de la temporalité actualisée par le rythme discursif, doit être explicitée.

L'intuition de Meschonnic, selon laquelle «le rythme est une forme-sens qui devient une forme-sens du temps pour le lecteur» (1982: 224), gagnerait à être développée par l'hypothèse de la *distentio*. De ces tensions vers ce qui vient d'être dit et vers ce qui va être dit, tensions qui touchent à la fois à l'énonciation, à l'organisation et à la réception du texte. Il faut essayer de relier également la réflexion sur le temps à la la notion de rythme qui a été proposée au chapitre dernier. On avait pensé le rythme comme une condition de l'esthésis, tout en refusant d'en faire un *a priori* antérieur à la manifestation. Si on comprend le rythme comme indissociable du surgissement d'une forme, le rythme poétique sera envisagé dans le discours même. En tant que disposition particulière du mouvement, le rythme implique un double processus de différenciation et de comparaison. La comparaison est capitale dans la relation entre la temporalité subjective et le rythme; il s'agit de mises en rapport des divers points qualifiés et séquences du flux, de relations non linéaires entre les unités de sens — que Meschonnic, à travers l'analyse des retours, et Garelli, par la description des processus rétentionnels et protentionnels, ont contribué à montrer. Valéry définissait le rythme comme «configuration de l'attente», «où le successif a quelques propriétés du simultané» (1973: 1278). Zilberberg[21] (qui s'inspire de Valéry), le définit comme forme de la «présentification», de la «mnésie», par opposition à la «passéification», à la «chronie». Le double mouvement de l'*intentio*, qui va du présent du présent à ceux du passé du futur, est celui-là même qui peut faire sentir le rythme comme «forme du mouvement» — en tant que celle-ci n'est saisissable que grâce à des rapports.

On identifiera, depuis Augustin et Garelli, avec une terminologie empruntée à Husserl, deux mouvements, rétentionnel et protentionnel[22], dans la dynamique temporelle. La rétention est ce mouvement de retour de l'attention vers ce qui a précédé, de comparaison entre séquences et entre «points qualifiés». Mais qu'est-ce qui, dans le discours, provoque le mouvement de l'*intentio* vers ce qui a précédé? Les analyses de Garelli évoquent deux modes distincts de rétention: celle qui renvoie à un passage antérieur du texte, et celle qui renvoie à l'expérience existentielle du lecteur. La première peut être provoquée par les «retours», le *versus*, (Garelli parle des «systèmes rétentionnels de rimes et d'assonances») qui, créant un rappel d'une unité de sens à l'autre (dans les

petites: les phonèmes, comme dans de plus grandes: les lexèmes, les patterns syntaxiques, les «paradigmes rythmiques», etc.) les mettent en relation, comme des «vases communicants[23]». Ces retours ne sont pas le pur retour du même, en ce sens que l'unité réitérée n'a jamais le même sens, qu'elle se conjoint toujours à une différence. Les deux types de rétention (d'un élément à l'autre du texte; du texte vers l'expérience existentielle du lecteur, dans sa «réénonciation») peuvent être provoquées, selon Garelli, par des «ruptures» de la signification «habituelle», logique ou réaliste: je dirais que le philosophe essaie par là de théoriser ce qu'on a appelé la pluralisation de la signification — qui est une sorte d'infinitisation de la signification et de la référence (importante en poésie «moderne») — en la saisissant dans une dynamique de lecture. Dans la rétention (car cette question des «ruptures» intervient aussi dans la *protention*), la lecture d'une séquence vient en retour transformer l'«image vestigiale» imprimée dans la mémoire de la (des) précédente(s). Garelli, dans ce processus, s'arrête surtout à la dimension sémantique; or, il me semble que si l'on parle de *rythme*, il ne faut pas séparer la sémantique des aspects sensibles des séquences. Pour qu'on parle de «rapports» d'une séquence à l'autre, il faut d'abord un *découpage* dans le discours: celui des mots phonologiques, des éléments séparés par la ponctuation, celui des vers ou des blancs qui isolent des segments. Car c'est aussi, autant que les paradigmes déployés par la sémantique (qu'elle «infinitise» ou non la référence), un contour syllabique-accentuel, une disposition syntaxique, une configuration phonétique qui peuvent s'imprimer comme «image vestigiale» ou *affectio*. Garelli parle de «superpositions mélodiques de phrases»; Meschonnic parle des contrastes ou de parentés syntagmatiques entre groupes rythmiques; Collot parle de l'entente d'une séquence par rapport à la précédente. Je dirais que la rétention, l'*intentio* qui va du présent du présent vers celui du passé compare d'une part (sur le plan syntagmatique) des *séquences* dans toutes leurs composantes et d'autre part (sur le plan paradigmatique) des *marques récurrentes*.

La protention est conçue chez Garelli comme tension vers une suite, une résolution du sens, provoquée tant par les «ruptures» des niveaux logique ou réaliste de la signification que par divers «inachèvements» dans le discours, comme par exemple les vocatifs et les interrogatifs, à quoi j'ajouterais toutes les unités phrastiques et/ou «vocales» qui restent «suspendues». Elle ne se confond donc pas avec l'attente du même. Il faudrait voir cependant si l'*intentio*, qui se projette en avant, malgré tout, depuis ce à quoi elle est ou

a été attentive (*attentio*), ne s'exerce pas sur le fond d'une certaine «image anticipante» (Ricœur) qui serait davantage du ressort de l'*affectio* et impliquerait une part de même, puisqu'elle recourt nécessairement à l'expérience. Autrement dit, bien que le déclenchement, par irrésolution ou suspension, d'une projection intentionnelle n'ait rien à voir en soi avec l'attente du même, il se pourrait bien que, en s'exerçant sur fond de ce qui vient de passer, elle porte avec elle l'image anticipante d'une reprise. Ceci d'autant plus en poésie où la prégnance de la reprise agit comme une mémoire culturelle qui peut affecter la lecture. La «suite» du segment protentionnel est comparée avec l'«image[24]» de ce segment, en même temps qu'elle résout ou ne résout pas ce qui était pressenti comme inachèvement ou irrésolution, et avait suscité l'*intentio* projective. Mais par là, on est revenu au processus rétentionnel. Rétentions et protentions se chevauchent dans l'éclatement constant de l'attention entre ce qui précède et ce qui va suivre, dont elle fait ses «présents». S'il y a, dans ce processus, perception de différences depuis des ressemblances (réalisées, les retours, ou escomptées, les images anticipantes), la dispersion de l'attention entre mémoire et attente ne se confond pas avec les schémas qui mettaient tout le rythme dans l'opposition entre répétition (attente comblée) et non-répétition (attente déçue). Les processus rétentionnels-protentionnels concernent l'ensemble de l'organisation et de la distribution des unités signifiantes, et non seulement un schéma accentuel et syllabique.

NOTES

1. Voir notamment «Les apories de l'expérience du temps» (1983: 19-53) et «L'aporétique de la temporalité» (1985: 19-144).

2. Garelli fait une analyse de ces conceptions du temps dans *Le temps des signes* (1983). Mais tous ses articles et ouvrages théoriques traitent de cette question.

3. Il «ouvre la voie» mais ne «propose» pas cependant, puisqu'on ne saurait parler de «discours» dans cette théorie qui en refuse l'analyse linguistique pour situer sa lecture à niveau appelé «post-conceptuel».

4. L'interrogation initiale d'Augustin est d'ordre théologique, mais sa méditation sur le temps connaît pendant un certain moment un développement relativement autonome. Comme l'a montré Ricœur (1983: 41-53), le contraste entre le temps humain et l'éternité est fondamental pour Augustin; une réflexion exhaustive sur la *distentio* devrait tenir compte de cet aspect, mais ce n'est pas l'objet ici.

5. Cela dépend évidemment des poèmes: dans les poèmes narratifs, le mouvement *prosa* sera fort important aussi.

6. Voir l'article de L. Boisse dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, A. Lalande, Paris, P.U.F., 1951, p. 935-936.

7. Telles que définies dans *Être et temps* (1986).

8. Celle de *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1983).

9. L'analyse des rapports entre les théories du temps d'Augustin, de Husserl et de Heidegger débordent les cadres de cette étude; Ricœur (1983: 19-144) présente une synthèse intéressante sur cette question.

10. Garelli utilise les termes husserliens de «protention» et de «rétention» pour étudier le rythme poétique. En cela, il les élargit un peu: chez Husserl, *rétention* et *protention* sont conçues, par la «réduction phénoménologique», hors de tout objet extérieur à la conscience. L'emploi que je ferai de ces termes débordera aussi cette réduction: je l'explicite un peu plus loin.

11. Ou, s'il était récité, dans la voix et l'oreille, pourrait-on ajouter.

12. Voir Husserl (1983: 43). Garelli explique ainsi la différence entre ce «point source» et l'instant: «Le "point source", comme l'a fort bien vu Husserl, n'est donc pas un instant éléatique, fermé sur lui-même, mais un point d'ouverture formant rupture avec le silence et se prolongeant immédiatement en un système de "protentions" et de "rétentions" qui ne sont rien d'autre que les vibrations du temps se mouvant» (1978: 94).

13. Paul Éluard (1968), *Capitale de la douleur* dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», p. 186. Garelli en fait l'analyse dans 1978.

14. Le poème est extrait de Verlaine (1954), *Sagesse*, V, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», p. 151.

15. Garelli n'emploie pas cette expression de Ricœur.

16. Et pour bien d'autres raisons épistémologiques et idéologiques. Voir son *Langage Heidegger* (1990b).

17. Meschonnic (1982: 225) cite ici Grœthuysen, «Les aspects du temps», *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936, Boivin, p. 195.

18. On retrouve, exposée autrement, avec d'autres visées, l'aporie analysée par Ricœur, non seulement dans la philosophie husserlienne, mais dans l'ensemble des théories «subjectives» du temps, qui ne se développent qu'en occultant le «temps objectif» qu'elles impliquent pourtant («une théorie psychologique et une théorie cosmologique du temps *s'occultent* réciproquement, dans la mesure même

où elles *s'impliquent* l'une l'autre» (Ricœur, 1985: 22)): Augustin n'aurait pu concevoir la *distentio* sans le mouvement de la parole sur lequel sa réflexion prend appui; Husserl, tout en mettant entre parenthèses le «temps objectif», ne cesse pourtant d'avoir recours au vocabulaire qui le décrit, etc.

19. Pour Meschonnic, la poésie «tend à faire de l'individu un sujet» (1982: 89). Elle est «un mode de temporalité, [...] de subjectivité qui impose au sujet un retour [...] Le poème mémorise, et passe par des techniques de mémorisation, non pour qu'on retienne des choses, ou pour qu'on le retienne, mais parce qu'il est une mémoire du sujet. Nous apprenons notre mémoire avec lui. Un roman nous ramène à nous à travers l'oubli de nous [...] Mais le poème ne fait de nous ce continu» (*ibid.*).

20. Il parle de «déperdition» immédiatement après avoir cité un passage où Garelli parle de «dispersion».

21. Dans (1979), (1988a et b), et (1990).

22. La rétention et la protention sont envisagées ici comme des mouvements de la temporalité du sujet, comme «formes-sens» déterminées *par l'organisation du texte* qui deviennent, selon la formule de Meschonnic, des «forme-sens du temps pour le sujet».

23. Meschonnic montre, dans l'analyse de «Chant d'automne» de Baudelaire, comment deux «champs lexicaux, sémantiquement distincts», deviennent «continus et communicants par interaction» (1973: 301), à cause des chaînes consonantiques et vocaliques.

24. Image ici est à comprendre comme une sorte d'empreinte esthésique: sensible et signifiante, et non dans un sens purement visuel.

DEUXIÈME PARTIE

Les constituants du rythme dans le discours

Introduction

Qu'est-ce qui, dans le discours, permet le double processus de différenciation et de comparaison créateur de rythme?

Si le rythme, cette configuration du mouvant, est, dans le discours, l'«organicité de la distribution signifiante» (Ceriani, 1988), la syntaxe sera l'une des dimensions constitutives les plus importantes. Dès qu'on cesse de considérer la syntaxe comme simple théorie de la phrase relevant des normes d'une langue donnée, pour la concevoir, ainsi que le suggère Brondal, comme «dynamique logique» du discours, on ne peut plus la séparer du rythme:

> Le discours [...] est une totalité rythmique, un ordre dans le temps (donc irréversible) où chaque élément (phonique, ou sémantique) prend sa place et joue le rôle qui dépend de cette place (Brøndal, 1934: 55; cité par Zilberberg, 1988: 32).

Meschonnic évoque l'étroite relation entre rythme, syntaxe et temporalité à propos de Mallarmé:

> Pourtant, plus qu'une syntaxe du parlé, d'un parlé, la syntaxe de Mallarmé est une syntaxe orale. L'ordre des groupes y figure une gestuelle. Un rythme. Non une transcription, mais une production. La séquence procède par ajouts: approximations, précisions. Comme dans *Conflit* (*O. C.*, 335-360). [...] Pose successive des nuances. [...] C'est sa syntaxe qui est impressionniste. La pensée, sensation par sensation, inclut le temps, un temps subjectif, à sa marche (1985b: 56).

Une syntaxe de juxtaposition (Céline) ne produira pas le même effet rythmique qu'une syntaxe très hiérarchisée (Proust). Pour des raisons d'accentuation, de pauses et de longueurs de groupes, de propositions, de phrases, bien sûr. Mais si la syntaxe est si

importante, c'est aussi que l'ordre des mots est à la fois ordre et dynamique de perception du sens.

La syntaxe est en premier lieu un facteur de discrétisation et de groupement, ce qui est vrai pour toutes les langues, mais particulièrement pour le français, où l'accent principal est un accent de fin d'unité syntaxique. Outre le découpage en unités accentuelles (mots phonologiques) la syntaxe détermine aussi d'autres modes de groupement, supérieurs à ces unités: groupes logiques phrastiques, segments intonationnels. À cause de l'«élasticité de l'unité accentuelle» (Garde) du français, la détermination des groupes rythmiques de base n'est pas toujours facile à établir d'après le texte écrit, qui offre souvent plusieurs possibilités: l'accentuation du français est un phénomène «syncrétique», dont il est malaisé de définir les règles de manière précise. Le chapitre 4 sera consacré à cette question et examinera les résultats des recherches de différents linguistes, ainsi que les systèmes accentuels de quelques poéticiens. Parce que la syntaxe est un phénomène d'imbrications, la délimitation de groupes supérieurs à l'unité accentuelle ne va pas de soi non plus. Bien qu'il ne soit pas possible de définir de manière précise l'intonation d'un texte écrit, c'est à partir du problème de l'intonation que l'on définira un niveau de groupement supérieur au mot phonologique, au chapitre 5.

L'importance de la syntaxe dans la constitution du rythme ne se limite pas à son rôle dans l'accentuation et le découpage de la parole. L'ordre des mots est à la fois ordre et dynamique de perception du sens. La *position* des éléments dans la phrase jouera un rôle capital dans cette dynamique. On ne donnera ici qu'un exemple, mais cette question reviendra souvent, à plusieurs niveaux de l'analyse. L'exemple sera pour cette fois emprunté à Proust — dans un extrait qui n'est pas de la poésie, mais qui traite (thématiquement) de la «voix» de l'écrivain, et qui illustre (poétiquement) un fonctionnement rythmique. Il s'agit du passage, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où Marcel est invité à dîner chez les Swann et fait la connaissance de Bergotte. Le jeune homme est d'abord déçu, tant par l'apparence physique de l'écrivain que par ses paroles:

> Pourtant, on ne retrouvait pas dans le langage de Bergotte certain éclairage qui dans ses livres, comme dans ceux de quelques autres auteurs, modifie souvent dans la phrase écrite *l'apparence des mots*. C'est sans doute qu'il vient de grandes profondeurs et n'amène pas ses rayons jusqu'à nos paroles dans les heures où ouverts aux autres

> par la conversation, nous sommes dans une certaine mesure fermés à nous-mêmes. À cet égard, il y avait plus d'intonations, plus d'accent, dans ses livres que dans ses propos [...] (1987: 543).

Mais après un certain temps, il perçoit un lien entre les paroles de Bergotte et son style:

> À un point de vue plus accessoire, la façon un peu trop minutieuse et intense, qu'il avait de prononcer certains mots, certains adjectifs qui revenaient souvent dans sa conversation et qu'il ne disait pas sans une certaine emphase, faisant ressortir toutes leurs syllabes et chanter la dernière (comme pour le mot «visage» qu'il substituait toujours à «figure» et à qui il ajoutait un grand nombre de *v*, d'*s*, de *g*, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments) correspondait exactement à la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière, précédés d'une sorte de marge et composés de telle façon dans le nombre total de la phrase, qu'on était obligé, sous peine de faire une faute de mesure, d'y faire compter toute leur «quantité» (p. 543).

Il reconnaît le style d'un écrivain, son «accent», dans l'écrit, grâce à la reprise de phonèmes, à la disposition particulière des mots et aux proportions des phrases. Il observe aussi que «Bergotte avait l'air de parler presque à contresens» (p. 540): c'est-à-dire que les rapports instaurés, par-delà la succession des mots, entre, par exemple, les lexèmes porteurs de récurrences phoniques, placés de telle ou telle manière dans la phrase, créent des rapprochements de sens autres que ceux de la signification immédiate des phrases. C'est grâce à tous les processus d'association déclenchés par la composition rythmique des phrases que Marcel peut dire de Bergotte que «malgré toutes les duretés qu'il a exprimées il était doux, malgré toutes les sensualités, sentimental» (p. 543). Dans tout ce passage sur Bergotte, Proust lui-même utilise ce fonctionnement poétique, comme l'a bien montré Jean Milly[1]. La dernière phrase qui a été citée illustre ce fonctionnement. Une première association se fait entre «dureté» et «doux», puis «**sensualités**» et «**sentimental**»: tous ces lexèmes portent un accent de groupe, et «doux», «sensualités» et «sentimental» sont en plus à la fin de groupes ponctués. Cette association met en lumière une opposition sémantique en même temps qu'elle l'annule, car une seconde association réunit la restriction «malgré» avec «duretés», «exprimées» et «sensualités», lexèmes qui portent tous l'accent tonique. On n'a pas simplement, ici, des récurrences phoniques: une «sémantique

spécifique» s'instaure, au-delà de la signification immédiate des mots, grâce à l'association de lexèmes *disposés en des points importants de la phrase.*

L'ordre des éléments de la phrase joue également un rôle dans la dynamique temporelle et rythmique. Si la phrase se dispose selon un «ordre dans le temps (irréversible)», elle ménage aussi un certain nombre de *tensions* qui tendent à briser sa linéarité, à créer une temporalité «distendue». On peut imaginer plusieurs types de tensions: entre le continu et le discontinu; entre l'achèvement et l'inachèvement et, bien sûr, entre les rétentions et les protentions. Ces diverses tensions ne relèvent pas uniquement de la syntaxe: tout les éléments du sens en participent. Une typologie de ces tensions serait à établir, après avoir analysé différents types de textes[2]. Il faut essayer, ici, de poser les bases d'une première approche.

La tension entre continu et discontinu peut s'envisager de plusieurs façons. Du côté syntaxique, on peut considérer la continuité/discontinuité sémantique à l'intérieur du mot phonologique, entre mots phonologiques dans le groupe supérieur et entre ces groupes dans la phrase, etc. ainsi que les modes de relation entre les groupes syntaxiques et les énoncés (juxtaposition/ subordination). Entre les découpages syntaxique et graphique, on pourra opposer continuité syntaxique vs discontinuité graphique (l'enjambement en serait l'exemple canonique) ou continuité graphique vs discontinuité syntaxique (on peut penser à deux unités juxtaposées sans lien apparent ni ponctuation dans une ligne). La tension *achèvement/inachèvement* a été décrite par Laurent Jenny:

> Une phrase nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle [...] avant d'être une hiérarchie de relations, elle est un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées. Et il est probable que c'est ce double mouvement de «proposition» et de «restitution» qu'une rhétorique tardive a cherché à cerner à travers les notions de «protase» et d'«apodose» sans pouvoir toujours leur donner un contenu matériel très précis, tant il est vrai qu'«anticipation» et «résolution» ne cessent de s'entrecroiser dans le développement de la phrase et jusqu'au point final. Ainsi, la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle). Elle s'élabore *comme* jeu de tensions (1990: 173).

La phrase comporte une tension vers l'infinitisation et vers sa résolution. Jenny donne plusieurs exemples de «figures d'infinitisation»

(p. 173): enchâssements internes, enchaînements de déterminations, accumulations énumératives, relances après coup («hyperbates»). Cette tendance à l'inachèvement est directement liée aux structures protentionnelles, mais ces dernières ne sont pas toutes des «infinitisations»: le vocatif et l'interrogatif, par exemple, n'infinitisent pas la phrase, mais génèrent une tension vers l'à-venir. De même, les topicalisations et les inversions suspendent le dire, créent une attente, sans nécessairement infinitiser la phrase. La tension inachèvement/achèvement, telle qu'elle sera envisagée ici, concerne plus spécifiquement la tendance des diverses unités (vers, segments graphiques, groupes supérieurs d'intonation, phrases, poèmes) à privilégier le pôle suspensif (dans les diverses formes rattachées à l'intonation suspensive et dans l'irrésolution du sens) ou le pôle conclusif (intonations conclusives, résolution, clôture du sens). Des poésies comme celle de du Bouchet, ou comme *Dem Folgt Deutscher Gesang: Tombeau de Hölderlin* de Cholodenko (1979) privilégient nettement l'inachèvement:

> [...] et que le temps passé, rien
> de cela ne s'échappe ni ne
> perce pour venir, puissance, prendre réalité
> rien entre la vérité qui fut
> et celle qui sera ne sera différent ni troublé:
> voir la vallée sous le ciel pâle
> une montagne un matin de grand beau temps
> d'être autres
> prêtes en elles à venir épanouir
> et recouvrir leur réalité présente
> selon que va un souffle
> un nuage
> — cependant cet élan idolâtre du futur en elles éternel et né en même temps qu'elles
> qui, les habitant, les fait tenir dans l'espace et le temps
> ne trouve de vie que selon qu'un souffle va — les nuages —,
> hors d'elles: [...] (p. 25).

Certains recueils de François Charron (entre autres, *Au «sujet» de la poésie* (1972) et *Blessures* (1978)), privilégient l'inachèvement: la partie suspensive de la phrase est très importante, et sa partie conclusive n'entraîne pas de «résolution» du «sens» de la phrase:

> L'expérience intérieure de mon époque, de mon nom qui s'abîme, le décousu y habite, aisselle enfiévrée sous l'assignable, à mes pas où se porte l'acteur, la refente, *vomir l'imaginaire* (1978: 44).

Dans des livres plus récents (1988, 1989, et 1990) du même auteur, le pôle conclusif devient par ailleurs nettement dominant:

> Un passant ouvre son parapluie.
> Une voix tousse.
> Je porte un manteau noir.
> Je monte un escalier.
> L'eau commence à bouillir.
> L'eau s'évapore.
> Les bords tremblent.
> L'infime nous sollicite.
> Il faut se quitter (1988: 111).

On ne peut pas recouper entièrement la tension achèvement/inachèvement de la phrase avec la tension rétention et protention. Si la tension d'inachèvement est liée à la protention, la rétention ne concerne pas uniquement l'achèvement de la phrase ou du texte. Bien sûr, la fin d'une unité suscite une ressaisie du passé dans une synthèse perceptive-aperceptive. Mais le mouvement de l'*intentio* vers le passé, qui concerne les retours et la comparaison des séquences entre elles, ne se confond pas avec l'achèvement. Il y aurait à envisager d'autres «déclencheurs» de rétentions que les retours et les rapports entre séquences, comme certains phénomènes d'anaphore (grammaticaux). Ce sont les textes qui permettront de développer cette esquisse de typologie.

En poésie, la disposition graphique vient souvent ajouter un autre mode de découpage à ceux de la syntaxe. Mon hypothèse est que ces modes de découpage (vers, segments séparés par des blancs, segments dispersés sur la page, etc.), qui ne manquent qu'au poème en prose, jouent un rôle important dans la dynamique rythmique et temporelle du texte. La disposition des éléments dans la page n'est pas seulement «visuelle» et «spatiale». Meschonnic a montré qu'elle peut entretenir des rapports avec l'oralité, la voix et la temporalité (1982: 299-335):

> Il n'y a pas, d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories de l'une dans l'autre dans son activité subjective, trans-subjective. Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral (p. 299).

Selon Jacques Filliolet,

> [...] le blanc, dans le vers libre [et pourquoi pas, dans les autres

> formes de disposition où il joue un rôle], assure une fonction graphique qui, non seulement inscrit le texte dans l'espace mais aussi structure dans le temps une forme dont les parties constituantes trouvent dans les moments successifs de la découverte un passé et un avenir (1974: 64).

Un passé, un avenir, mais aussi, selon le processus rythmique des rétentions et des protentions, un «présent du passé» et un «présent de l'avenir». Car il ne s'agit pas du temps comme durée mesurable, mais d'une dynamique qui défie la succession «obligée» de la chaîne parlée.

Aux deux constituants déjà évoqués, syntaxe, spatialisation, qui sont des facteurs d'accentuation et de découpage, s'ajoutent les marques rythmiques formées par les retours, phoniques, lexicaux et mêmes sémantiques. Ces marques ne sont pas à proprement parler des accents, mais, disposées dans l'espace-temps, elles instaurent un fonctionnement associatif du signifiant, où s'inscrit «la subjectivité de la mémoire dans la matière des mots» (Meschonnic, 1985b: 40). Ces retours peuvent rendre sensibles des rapports et, par rétention, pluraliser le sens, dégager «des touffes de connotations imaginaires» (Garelli, 1978: 111).

Enfin, il y aura à considérer aussi le nombre syllabique, qui pourra avoir une importance relative dans la perception de rapports de longueur entre groupes, de proximité ou d'éloignement entre certaines marques. Mon but n'est pas de retrouver une métrique ou de prouver que des relations de nombres fondent le rythme dans les textes que j'analyserai. Mais la syllabe étant la plus petite unité de discrétisation du continuum phonétique, elle joue un rôle dans la saisie du sens. La perception des nombres syllabiques n'est réellement possible, selon Cornulier, qu'en contexte d'égalité métrique (au sens strict, cf chapitre 2). Mais il reste que le nombre de coups syllabiques, même s'il n'est pas perçu avec exactitude et qu'il est variable (à cause des «e», des diérèses et synérèses), pourra entrer dans les différents facteurs de saisie de relations entre groupes rythmiques, vers, segments. Le compte des «e» en contexte non métrique pose des problèmes; les «nombres» analysés auront la plupart du temps une valeur approximative. Il existe des règles phonologiques sur la prononciation des «e», qui sont bien exposées dans Milner et Regnault (1987). Ces règles fourniront ici une base, et je n'ai pas jugé bon de les reprendre dans un chapitre. Des précisions supplémentaires seront données lors des analyses de textes.

NOTES

1. Dans *La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil* (1985).

2. Elle sera amorcée dans le présent travail, à partir des analyses de poèmes. Mais cette question devrait aussi être reprise dans des textes de prose, notamment dans ceux où la phrase acquiert des qualités sensibles, où elle se montre en même temps qu'elle dit. C'est un travail en cours.

Chapitre 4

Le rythme, la syntaxe et l'accentuation du français

> Le français: une langue tenue, maintenue par la voix. [...] Le français: une langue en suspens, comme suspendue au-dessus de la pensée. Sans accents toniques, en attente musicale, étendue sans fin, imprévisible et suspendue. La seule langue qui soit en attente au-dessus de la pensée, la seule langue qui marche au-dessus des mots.
>
> VALÈRE NOVARINA,
> *Pendant la matière*

Le rythme du français

Selon un ancien préjugé, le français serait une langue sans rythme. Cela tient probablement au fait que, contrairement à l'anglais, à l'italien ou à l'allemand, par exemple, le français est une langue à accent de groupe: «L'accentuation [en français] n'a rien à voir avec la délimitation du mot. Sa fonction consiste seulement à diviser le discours en phrases, membres de phrases et éléments de phrase. Si un mot isolé est toujours accentué sur la syllabe finale, cela vient seulement de ce que ce mot est traité comme un élément de phrase» (Troubetzkoy, 1970: 296, cité par Meschonnic, 1982: 416). Même si cette description est largement admise, il n'est pas rare de lire encore aujourd'hui que le français est peu accentué.

Pour le linguiste Mario Rossi, il n'y a pas d'*accent* propre-

ment dit, en français, puisque l'accent de groupe se superpose à l'intonation (voir 1980 b: 18). Une telle position se base sur la conception implicite que «l'accent n'est qu'accent de mot, puisque l'absence d'accent de mot est une absence d'accent» (Meschonnic, 1982: 416). Ici, il y a un problème terminologique: pour Meschonnic, l'accent qui se combine à l'intonème progrédient demeure un accent; pour Rossi, le terme semble réservé à l'accent qui demeure stable dans un mot quelle que soit sa position dans la phrase[1]. Le fait que l'accent du français soit mobile, instable et «syncrétique[2]» n'en facilite pas la reconnaissance et conditionne le jugement sur l'absence de rythme de cette langue.

Marcel Moreau, par exemple, condamne le «rachitisme de nos mots»; il parle du Français «qui ne possède plus le don de produire des corps verbaux d'une sonorité magique» mais seulement un «long, un interminable bêlement» (1982: 32-33). S'il n'évoque pas directement le rythme dans ce passage, on voit ailleurs que ces «mots rachitiques» s'opposent à «la grâce du texte charnel» (p. 8) qu'il dit chercher dans une écriture identifiée au *rythme:* «[Cette «parole insane»] est plus un rythme qu'une langue» (p. 19). Le *rythme* est pour lui «inlassablement cassé, inlassablement remartelé» (*ibid.*), il s'oppose à la «mollesse» connotée par le «bêlement». Ce jugement trahit un vieux préjugé sur le génie de la langue française. Ce préjugé demeure le même, que l'on se glorifie de sa *clarté* ou que, comme Moreau, on en fasse la «martyre de la ratiocratie» (p. 32).

Plusieurs facteurs expliquent que le français semble sans rythme: la conception de l'accent comme accent de mot empêche de reconnaître celui du français; les phénomènes de désaccentuation donnent à certains l'illusion d'une «mollesse»; un préjugé sur le «génie» du français comme langue de la rationalité fait qu'on l'exclut du *rythme*, qu'une autre idée répandue range du côté de la pulsion. La critique du génie des langues a été faite à plusieurs reprises[3]. Quant à l'accentuation, la théorie qui postule que l'accent principal affecte la dernière syllabe du groupe syntaxique est assez démontrée pour n'être pas ici remise en question. Sur la nature de cet accent, on adoptera la position de P. Delattre, admise aujourd'hui par la plupart des phonéticiens: il affecte surtout la durée de la syllabe. Mais la reconnaissance de l'accent de fin de groupe ne résout pas tous les problèmes: d'autres formes d'accentuation interviennent en français; les règles de découpage syntaxique qui régissent la présence de l'accent de fin de groupe sont difficiles à établir de façon précise.

L'accent de fin de groupe est-il le seul accent de langue en français?

Le linguiste hongrois Ivan Fónagy a commencé à s'intéresser au problème du français lorsqu'il a constaté que l'accentuation de la langue parlée ne correspondait pas toujours à celle décrite dans les traités:

> C'est pendant mon premier séjour prolongé à Paris, en 1938-1939, que je me suis heurté au problème de l'accent français, à la suite de critiques amicales: «tu parles comme un livre [...] du dix-septième» [...]. J'ai compris que c'était [...] mon oxytonie trop marquée [...] qui gênait mon entourage parisien, c'est-à-dire une mise en relief des dernières syllabes, telle qu'elle était pratiquée [...] par mes professeurs de français à Budapest qui avaient encore à l'oreille la parole des universitaires et des amis français rencontrés au cours des dernières années du dix-neuvième siècle [...]. En consultant les manuels de prononciation et les articles de linguistes français qui faisaient autorité — Grammont, Fouché, Dauzat, Marouzeau — j'ai appris, non sans surprise, que mon accentuation répondait aux exigences de la théorie contemporaine, et qu'elle ne se heurtait qu'à la pratique quotidienne (1979: 124).

Dans cette pratique quotidienne, Fónagy observait en particulier la fréquente présence d'accents *au début* des mots et des syntagmes.

Or ces accents étaient déjà mentionnés dans la plupart des traités de l'époque, et figurent encore aujourd'hui dans les théories; ils sont généralement considérés comme des phénomènes «d'insistance», émotive ou intellectuelle. Les dénominations qu'on leur attribue sont très variées, voire confuses, comme le remarquent Fernand Carton (1971: 99) et André Séguinot. (1977: 3), qui en relèvent plus d'une dizaine: accent pathétique, emphatique, d'émotion, affectif, expressif, émotionnel; accent antithétique, distinctif, intellectif, oppositif, logique, psychologique, différentiel, de nouveauté, d'opposition, de contraste, d'insistance. Meschonnic relève par ailleurs les termes d'accent «oratoire» et «de rhétorique» (1982: 220).

S'il est question, dans les traités consultés par Fónagy, de l'accent initial, d'où vient qu'il y voie une divergence avec les faits qu'il observe? Tout ce qu'il pouvait lire en 1948 conférait à l'accent d'insistance un statut contingent, psychologique; cet accent

n'était pas considéré comme un élément du système de la langue. C'est cette limitation de l'accent d'insistance à une intention du locuteur que Fónagy met en doute.

Le caractère *volontaire*, subjectif, de l'accent initial, par opposition au caractère *obligatoire*, normal, linguistique, de l'accent final, ressort nettement de l'historique des théories de l'accent d'insistance tracé par A. Séguinot. Grammont (1948: 141) est le premier à utiliser le terme d'accent d'insistance. Marouzeau pousse plus loin que ses prédécesseurs l'étude de cet accent. Il postule l'existence d'un accent *émotif* et d'un accent *intellectuel*. La distribution de l'accent dépend à la fois de ces facteurs psychologiques et de la structure syllabique du mot mis en relief. Dans un mot à initiale vocalique, l'accent intellectuel affecte la première syllabe (c'est incroyable) et l'accent émotif la seconde syllabe (ou première consonne: c'est incroyable); dans les mots à initiale consonantique, l'accent affecte toujours la première syllabe. Les paramètres de sa réalisation varient: «hauteur, modulation, timbre, longueur, attaque de la voyelle, qualité de la consonne, action de la glotte, nature de l'expiration[4]».

La théorie de Marouzeau est encore largement admise aujourd'hui, à quelques nuances près. Henri Morier (1989) appelle l'accent initial «accent vertical» (parce qu'il accroît l'intensité ou élève la fréquence sans affecter la longueur de la syllabe, cf. p. 27) et l'oppose à l'«accent horizontal» ou «accent temporel oxytonique normal» (qui est l'accent de durée affectant la dernière syllabe des groupes et jouant un rôle essentiel dans l'intelligence de la phrase parlée, cf. p. 19). Dans l'accent vertical, Morier distingue l'accent d'intensité (ou affectif) qui «met en valeur un terme dont le contenu affecte la sensibilité physique ou morale du sujet parlant: "Je suis *m*ortifié"» (p. 28) et l'accent de hauteur (ou intellectuel), qui met en évidence «le caractère spécifique ou distinctif d'une réalité [...]: [...] vous prenez un(e) *é*volution pour ce qui n'est qu'un(e) *in*volution» (p. 32). Grammont et Marouzeau, déjà, distinguaient les fonctions respectives des deux types d'accents et reconnaissaient que les marques d'insistance ne remplacent pas l'accent tonique mais s'y surajoutent. Georges Lote, et plus tard Henri Morier ont quant à eux montré la différence de nature entre ces marques (l'accent tonique allongeant, l'autre pas). Tous considèrent toutefois l'accent initial comme intentionnel et contingent.

Après avoir enregistré et analysé un corpus oral très diversifié (voir 1980), Fónagy constate à nouveau la grande fréquence des

accents barytoniques et doute de leur caractère purement psychologique. Il émet plutôt l'hypothèse que cet accent participe d'une tendance du français à former des «arcs accentuels», c'est-à-dire des groupes accentués en leur début et leur fin:

> [Nos] chiffres permettent de relever une tendance rythmique générale [dans des bulletins météorologiques]: la formation d'*arcs accentuels* qui relient souvent le début et la fin d'unités lexicales ou syntaxiques: z*é*ro *heu*re, v*ingt* — quatre h*eur*es, les *hau*tes pre*ssions*, de *l'est* des A*ç*ores, les *îl*es Brita*nni*ques, à *pro*téger la *Fran*ce, [...].
>
> Nous retrouvons des *arcs* accentuels analogues dans d'autres genres: les conversations, les représentations dramatiques, les cours spontanés, les conférences lues, les contes de fée, les actualités radio-télévisées, les sermons, les discours politiques (1979: 143).

André Séguinot, après une étude élaborée d'un corpus oral spontané, constate une fréquence très élevée de l'«insistance» et pense «qu'elle tend à entrer dans le système de la langue» (1977: 45). Ses expériences le persuadent qu'il est difficile de faire une séparation nette entre accents affectifs et intellectuels et que la distinction de place avancée par Marouzeau n'est pas réellement pertinente pour décoder la valeur de la marque: il croit que ce sont plutôt des facteurs sémantiques qui incitent les auditeurs à reconnaître un accent affectif ou intellectuel dans une séquence.

Jean-Claude Milner et François Regnault (1987), s'inspirant des observations de Fónagy sur l'arc accentuel, vont jusqu'à postuler l'existence d'un accent initial faisant partie intégrante du système de la langue; ils appellent cette marque «contre-accent» et supposent qu'elle affecte la première syllabe accentuable des *groupes rythmiques*. Ils maintiennent toutefois que l'accent final est le plus important. Ils maintiennent également la possibilité des accents affectifs et d'intellection (décrits selon la distinction de Marouzeau, p. 102-103), qui pourront interférer avec l'accent initial et l'accent tonique. Mais puisqu'ils ne statuent pas sur la nature de ce «contre-accent», et puisque Fónagy, dans ses études, considérait comme accent toute «entité linguistique (prosodique) ayant pour fonction principale la mise en relief d'une syllabe et dont la substance consiste dans un plus grand effort expiratoire et articulatoire» (1980: 125), rien n'interdit de penser que cette marque ne soit, comme les accents d'insistance, un accent «vertical». L'étude de Fónagy remet simplement en doute le caractère *marginal* et *psychologique* des accents initiaux.

Mais pourquoi aurait-on éprouvé tant de difficultés à reconnaître cette tendance du français à l'accentuation initiale? La première raison est sans doute que la multiplication des accents formant des arcs correspond à une évolution assez récente:

> Il faut penser tout d'abord au silence des grammairiens au cours des siècles classiques. Il serait inconcevable que les grammairiens qui réagissent promptement et souvent avec violence à tout changement, aient été insensibles à des déplacements accentuels massifs, tels que les connaît le français moderne. Il faut relever également l'absence quasi-totale de déplacements accentuels dans la prosodie musicale du dix-septième et dix-huitième siècles. Des compositeurs aussi sensibles à l'accentuation de la parole que Lully, Rameau ou Rousseau ne se permettent guère les «irrégularités» que Richard Strauss reprochera à Debussy (Milner et Regnault, 1987: 171).

La seconde raison serait d'ordre sociologique. Delas fait remarquer que «les Français ne sont pas plus sourds que les autres, l'existence de l'accent barytonique ne leur a pas échappé mais ils l'ont relégué dans la subjectivité qui caractérise l'*accent d'insistance*, lequel, selon Grammont, ne peut jamais avoir valeur rythmique» (1988: 21). Certains théoriciens, comme Dauzat et Fouché, considéraient l'accent initial comme une anomalie de «langue populaire», une faute de prononciation peu acceptable en français familier et soigné (cf. Fouché, 1956: LXII). Delas interprète ces résistances comme une manière de «maintenir intact un dogme oxytonique soutenant le génie de la langue française comme langue de la clarté selon l'équation: clarté des idées, bonne discrimination des mots, accentuation fondamentalement démarcative.» (1988: 21).

Mais les travaux récents (Fónagy,1980; Lucci, 1980; 1983) sur la phonétique français ne font pas de l'accent initial un trait de langage populaire. Vincent Lucci, qui a fait une étude assez développée sur cet accent, considère qu'il a une fréquence plus élevée chez les intellectuels, les politiciens, les enseignants — c'est-à-dire chez les gens ayant l'habitude «de manier les diverses variantes socio-situationnelle d'une même langue» — que chez les gens des couches populaires. De Dauzat et Fouché à Lucci, que s'est-il passé? On peut croire que l'accent initial s'est répandu, car on le retrouve aujourd'hui dans la plupart des discours qui s'adressent à un public ou qui sont lus. Mais ce qui est curieux, c'est que Fónagy et Lucci le rencontrent moins fréquemment dans la conversation spontanée (quelle que soit la position sociale des locuteurs) que dans les discours adressés à un public ou les interviews.

Les observations de ces linguistes tendent à confirmer la progression d'un accent à caractère plutôt démarcatif au début des mots et des syntagmes, dans certaines situations de communication.

La mobilité de l'accent en français serait une autre cause de la difficile reconnaissance de l'accent initial par les linguistes. Fónagy montre que dans certains tests, des auditeurs français marquent diversement les accents de séquences entendues sur enregistrements, ce qui n'est pas le cas dans des tests similaires effectués avec le hongrois et l'italien. Selon lui, «il faut chercher la source de cette diversité dans l'ambiguïté inhérente à l'accent phrastique du français moderne» (1979: 132). Si, de l'ensemble des documents qu'il analyse pendant un grand nombre d'années, il ressort que la formation d'arcs accentuels prédomine dans le français moderne, elle n'est pas constante: «Deux *tendances rythmiques* — rythme ondulant (arc accentuel) et rythme iambique — dominaient la phrase dès la première époque [des recherches de Fónagy, *ca* 1945], avec la prédominance du rythme ondulant dans la "lecture neutre", les récits, et l'importance croissante du schème iambique (anapestique), à mesure que le discours devenait plus vif, plus émotif» (1979: 168). Après beaucoup d'études, Fónagy conclut que l'accent de notre langue est un «accent probabilitaire (de caractère stochastique), une sorte de «fonction à variables multiples» et que «les conditions qui paraissent déterminer la probabilité de l'accent d'une syllabe sont nombreuses et de nature différente» (p. 145). Il énumère ces conditions ainsi:

a) place de la syllabe dans le mot
b) place du mot à l'intérieur de la phrase
c) structure phonétique de la syllabe (tendance accentuelle inhérente au mot)
d) catégorie grammaticale du mot (son «poids sémantique»)
e) la fonction syntaxique du mot
f) son apport d'information en vue du contexte
g) le genre verbal (*ibid.*).

La fréquence des arcs accentuels semble attester que l'accent initial tend à entrer dans le système de la langue. Toutefois, on peut se demander si cet accent est assez stable pour l'ériger en règle, puisque les études de Fónagy, de Séguinot et de Lucci montrent que même si on le retrouve dans tous les genres de discours, il est beaucoup plus important dans certains d'entre eux. Lorsque Milner et Regnault définissent comme suit les deux règles fondamentales d'accentuation du français: «Règle 1 (R1) **Il y a un ac-**

cent sur la dernière syllabe accentuable [du mot phonologique[5]]» (1987: 81) et «Règle 2 (R2) **Il y a un accent sur la première syllabe accentuable** [du mot phonologique]» (p. 82), ils reprennent en R1 la règle connue de l'accent tonique et créent en R2 une règle jamais énoncée, qui est une généralisation des observations récentes sur l'accent initial. Ils précisent que l'accent de fin de groupe demeure l'accent principal en français, l'autre n'étant «qu'un accent secondaire» (*ibid.*). Mais en faisant du «contre-accent» une règle de langue, ils font un pas qui n'avait pas été fait jusque-là. En postulant qu'il est une marque secondaire de *groupe rythmique*, ils s'éloignent également des théories antérieures qui le considéraient comme un accent de mot, par opposition à l'accent tonique qui est de syntagme. Cela se justifie par la tendance aux «arcs accentuels» observée par Fónagy. Cela se justifie aussi par le fait qu'ils admettent toujours la possibilité d'accents d'intention affectant des unités lexicales à l'intérieur des groupes. Mais l'extension du phénomène à toute la langue continue à soulever des questions, puisque l'accent initial n'apparaît pas aussi régulièrement que l'accent tonique.

Une langue comme le français actuel pose beaucoup de problèmes à une analyse de l'écrit, qui veut rendre compte de l'organisation du discours et non d'une diction individuelle. Quel statut accorder à l'accent initial — qui est un phénomène important, mais pas assez constant pour être considéré comme une marque obligatoire de la langue? Les recherches des phonéticiens permettent-elles d'en décrire des règles d'apparition, dues non seulement à un contexte de parole, mais à une organisation discursive? Et l'accent final, bien que considéré comme le fondement de l'accentuation française, présente, lui aussi, des difficultés à l'analyse: comment délimiter les groupes porteurs d'un accent? Il suffit, bien sûr, de découper les phrases en syntagmes... mais ces derniers peuvent s'imbriquer et donner lieu à plusieurs possibilités accentuelles, l'accent pouvant affecter la fin du syntagme complexe ou celle de chacun des sous-syntagmes. Les divergences observées à ce sujet par Rossi «dans les travaux historiques les plus importants [...]» (cf. Lucci, 1983: 34), ainsi que la complexité des observations empiriques de Fónagy, semblent attester «l'élasticité de l'unité accentuelle[6]» en français.

À cause de la souplesse des règles accentuelles de la langue, la poésie offrira souvent plusieurs possibilités d'analyses. La notion d'accent n'a qu'une valeur relative à l'écrit. Le lieu où un accent serait très susceptible d'intervenir sera considéré conne un lieu

marqué du texte. Si on ne peut prétendre dégager des règles strictes permettant de définir *une seule accentuation* pour telle ou telle séquence de texte, peut-être est-il possible, compte tenu des apports de la linguistique, de définir des règles *probabilitaires* (Fónagy) d'accentuation. On se servira pour cela des travaux de V. Lucci (1980; 1983), qui développent des hypothèses de Fónagy, ainsi que de ceux de Milner et Regnault d'une part et de Meschonnic d'autre part, qui tentent d'élaborer un système d'analyse et de notation accentuelles pour la poésie à partir du fonctionnement de la langue et du discours.

Conditionnements de l'accent initial (d'après Vincent Lucci)

Les études phonétiques de Lucci (1980; 1983), sur des variations situationnelles, ne concernent pas la poésie, mais expliquent des tendances de la langue parlée actuelle. Elles montrent notamment que, bien que n'affectant pas également tous les genres de discours, l'accent initial *n'apparaît pas de manière aléatoire*. Il aurait davantage qu'un rôle phonostylistique (identification d'une situation de discours ou de l'appartenance d'un locuteur à un groupe socio-culturel), il «participerait à la redondance des marques syntaxiques, en renforçant, à l'initiale, la cohésion d'un groupe d'unités» (1983: 70). Lucci essaie de dégager les facteurs qui déterminent la *probabilité* d'un accent initial et conclut que certaines conditions phoniques, sémantiques et syntaxiques favorisent sa réalisation.

Dans des enregistrements de genres de discours divers, recueillis auprès de six sujets différents, Lucci observe une plus grande fréquence d'accents initiaux dans la *lecture* (un accent toutes les 15 syllabes environ) et dans la *conférence* (où la moyenne de réalisation varie de 13 à 20 syllabes) que dans les dialogues (*interviews* et *conversations*, où les moyennes respectives d'apparition sont de 44 et de 99 syllabes). Il fait son étude à partir des lectures et conférences, soit les genres où la fréquence et la place de l'accent sont les plus stables, afin que les statistiques ne soient point trop aléatoires.

Parmi les conditionnements phoniques de l'accent initial, Lucci repère *la longueur du mot* (lexical), *la longueur du groupe rythmique* et *les types de syllabes initiales*. En comparant la fréquence de mots à une, deux, trois et quatre syllabes ayant reçu un

accent dans son corpus à celle de ces mots dans la langue, Lucci conclut à une probabilité accrue de rencontrer l'accent initial au début *des mots les plus longs* (1980: 109). Le même phénomène s'observe à propos des *groupes rythmiques* longs. Les mots à initiale vocalique sont rarement accentués en regard de leur fréquence: ces mots ont *«conditionnement négatif»* vis-à-vis l'accent d'attaque. Un conditionnement semblable, mais un peu moins important, affecte les initiales liquides. Ce sont *les syllabes initiales à structure consonantique complexe* (du type CCV: fréquence, stimuler), *qui reçoivent le plus souvent l'accent initial:* elles auraient donc un «conditionnement positif» face à l'accent. Pour les initiales occlusives et constrictives, le caractère probabilitaire de l'accent est resté difficile à établir: elles sont plus souvent marquées que les voyelles et les liquides, mais moins souvent que les groupes consonantiques.

Lucci rappelle la proposition de Georges Faure selon laquelle l'accent tonique peut jouer un rôle «d'actualisation de la hiérarchie informationnelle des unités successives de l'énoncé» (Faure, 1971: 15-19; Lucci, 1983: 81) et croit qu'elle peut s'appliquer dans une certaine mesure à l'accent initial. Il observe, par exemple, un phénomène de «remotivation» (Fónagy) de signes dans lesquels l'accent initial établit une correspondance entre «poids phonique» et «poids sémantique»; on le rencontre dans certains mots exprimant une idée de grandeur, de tension ou d'énergie: «*gi*gantesque, *sti*muler, [...] *im*portant...» (1983: 81). Il a aussi observé une convergence d'accents d'attaque sur des unités lexicales composées d'un préfixe et d'un radical comme: «*dé*mobiliser, *dé*valoriser, *in*firmer...» Ces accents affectent en particulier les mots connaissant un antonyme formé de la même façon, même si ce dernier n'est pas réalisé dans la chaîne parlée. Ces fonctions sémantiques de l'accent initial ne relèvent pas de l'expressivité, mais d'une nécessité de marquer l'opposition morphologique[7].

Un conditionnement grammatical influencerait également la probabilité de l'accent initial: «l'ordre de fréquence concernant l'accent didactique [...] est à peu de choses près l'inverse de celui des unités grammaticales considérées dans la chaîne parlée» (1983: 83). Lorsque certains mots (substantifs, adjectifs, verbes, conjonctions) sont désaccentués à la finale à cause de leur position dans le groupe rythmique, en particulier lorsqu'ils apparaissent en son début, ils connaissent une forte probabilité d'accent initial.

À l'intérieur de certaines catégories grammaticales fortement conditionnées pour l'attaque, des unités ont une plus grande prob-

abilité d'accentuation, comme les adverbes compléments à valeur de «circonstance interne» par opposition aux adverbes de «circonstance externe» (je reprends des exemples de V. Lucci 1983: 85):

valeur de circonstance interne:	il travaille *con*crètement
	il travaille *gra*tuitement
valeur de circonstance externe:	il travaille probablement
	il travaille maintenant

Cette distinction vient de Bernard Pottier. Dans la première série, le sens des adverbes répond à une question implicite du type «comment travaille-t-il?», alors que dans la seconde, la question sous-jacente serait plutôt «que fait-il?[8]».

Lucci observe un autre type de conditionnement grammatical de l'accent d'attaque, et cette observation permettra en partie de répondre aux problèmes que soulevait la règle de Milner et Regnault suivante: «Il y a un accent sur la première syllabe accentuable» du mot phonologique, qui semblait être une trop grande généralisation d'un phénomène instable. Cette règle, lorsque resituée dans les limites qu'elle s'assigne, pourrait s'avérer justifiée par les observations de Lucci[9], selon lesquelles peu d'accents «didactiques» surviendraient au milieu du groupe rythmique. Tout comme Fónagy relevait une «tendance centrifuge poussant l'accent du premier membre d'un syntagme vers la première syllabe et celui du deuxième membre vers la dernière syllabe» (1980: 143), Lucci remarque une tendance qui «consiste à déplacer l'accent à l'initiale non pas uniquement du "mot" mais d'un syntagme, lorsque celui-ci représente une unité dont les monèmes composants sont plus intimement liés» (1983: 88). Ce déplacement frappe souvent la première syllabe non proclitique d'un syntagme à forte cohésion sémantico-syntaxique comme:

une *gue*rre mondiale
*jan*vier mille neuf cent soixante-huit

L'une des fonctions principales de l'accent initial serait donc d'assurer une cohésion sémantico-syntactique, en encadrant, avec l'accent de groupe, des unités syntagmatiques:

> La notion de degré de cohésion ou de stabilité interne du syntagme envisagé comme une combinaison de morphèmes [...] fait apparaître

> le passage de l'écriture à la production orale comme un mécanisme où intervient, entre autres choses, un processus de passage du «mot graphique» au «*mot phonologique*[10]» (Lyons, 1970: 151) en correspondance bi-univoque. Ce fonctionnement souligne la difficulté de définir le mot en français à partir de critères phonologiques, à moins de réviser complètement les conceptions admises et d'admettre une évolution en français parlé [...], vers un nouveau type de «mot phonologique» défini comme une combinaison de morphèmes dont la première syllabe est accentuée. [...] Cet élargissement syntagmatique qui apparaît en français parlé avec le passage du mot graphique au mot phonologique pourrait probablement être expliqué à partir des nécessités de l'encodage oral. En effet, la nécessité de reproduire dans la parole les limites d'unités plus petites que celles de la phrase ou du groupe rythmique peut être à l'origine de ce type d'accent à valeur *démarcative* qui fonctionne comme une «jonction» (Léon, 1971b: 58) [...] (1983: 90).

La recherche de Lucci tend à confirmer la valeur phonologique (et non seulement phonostylistique) de l'accent initial, bien qu'il soit impossible d'établir pour cet accent des règles d'apparition autres que probabilitaires.

La théorie accentuelle de Milner et Regnault

C'est sur la base d'une fonction démarcative de l'accent initial conçu comme marque de la cohésion sémantico-syntactique du groupe, que Milner et Regnault intègrent cet accent au système de la langue. Ils établissent toutefois une différence importante entre l'accent tonique, qu'ils considèrent comme le principal, et le contre-accent, qui est secondaire. Ils les distinguent graphiquement ainsi: accent tonique: _|; contre-accent: |_; accent tonique résiduel: (_|); contre-accent résiduel: (|_); ils indiquent la syllabe inaccentuée par le signe: ∪. Ils distinguent le contre-accent des accents affectifs et d'intellection[11] en conservant à ces derniers le statut d'accents de mots et en mentionnant qu'ils sont plus «forts» que le premier; lorsqu'ils surviennent, ils «se superpose[nt] au contre-accent et l'absorbe[nt]» (p. 105). Bien que Milner et Regnault s'appuient sur les études de Fónagy pour ériger le contre-accent en règle de langue, ils ne tombent pas dans l'écueil de généraliser ce qui appartient à un type de discours assez caractérisé (oratoire ou didactique) pour l'appliquer à la langue entière et en particulier à la poésie. La règle du contre-accent ne retient que l'élément le plus

important et le plus attesté d'une tendance, celui qui a une valeur phonologique. C'est pourquoi ils distinguent cet accent des marques d'intention et ne statuent pas sur sa nature. Resituée dans l'ensemble de leur système, cette règle pourrait se comprendre comme suit: la première syllabe accentuable d'un groupe syntaxique majeur a beaucoup de chances d'être plus marquée que celles qui sont à l'intérieur du groupe, pour des raisons de cohésion sémantico-syntactique.

Le mot lexical, en français, ne fonctionne pas à tous les niveaux de la langue — notamment au niveau phonologique: c'est pourquoi le «mot phonologique», délimité par un accent final et souvent un accent initial, est si important. L'intérêt de la théorie de Milner et Regnault, par rapport à d'autres théories du rythme, est de définir des règles syntaxiques de délimitation de cette unité porteuse d'au moins un accent tonique. J'en donne un résumé.

Le groupe nominal, «constitué du nom, de ses déterminants, (articles, adjectifs [...]), et de ses compléments» (p. 21-22) forme généralement un seul mot phonologique: «[...] (le petit livre), (ce livre de Zola)[...], (ce petit livre d'un grand écrivain)» (p. 22). Pour les adjectifs, il y a toutefois une exception: lorsque l'adjectif est postposé, la combinaison nom + adjectif forme deux mots phonologiques:

[de savants aveugles] (savants est adjectif et aveugles substantif)
[des aveugles] [savants] (aveugles est substantif et savants adjectif)

Les longueurs des lexèmes peuvent influer sur l'unité ou la partition du groupe. Dans la séquence nom + adjectif, si le nom est beaucoup plus court que l'adjectif qui le suit, on n'aura qu'un seul groupe (une loi inexorable); si, dans la succession adjectif + nom, l'adjectif est beaucoup plus long que le nom qui le suit, l'ensemble peut être séparé en deux mots phonologiques: (une inexorable **loi**).

Le groupe verbal, «constitué du verbe, de ses déterminants (auxiliaires, pronoms, négation, etc.) et de ses compléments proches (attributs, compléments d'objet direct ou indirect, compléments prépositionnels proches)» (p. 22) compose un mot phonologique: «(je n'achèterai pas ce livre) [...], (je dois penser à votre livre) [...], (je ne viendrai pas chez vous)» (p. 22).

Le groupe adjectif, «constitué de l'adjectif, de ses déterminants et de ses compléments» (p. 23), peut former un mot phonologique autonome: «(très petit), [...] (trop poli pour être honnête),

[...] (facile à satisfaire), [...] (plein d'une insupportable morgue)» (p. 23).

Le groupe prépositionnel, «constitué de la préposition (ou de la locution prépositionnelle) et du Groupe nominal qui la complète» (p. 23) forme un mot phonologique, lorsqu'il n'est pas un complément proche: «(dans la rue) [...], (envers et contre tout), (au fil de l'eau)» (p. 23).

À cette description, il faut ajouter les remarques suivantes:

1) le groupe nominal n'est un mot phonologique à lui seul que lorsqu'il occupe la position de sujet;

2) les pronoms personnels sujets ne forment pas des mots phonologiques autonomes, mais s'incorporent au groupe verbal;

3) il y a une dissymétrie entre les groupes nominaux sujet et complément: ce dernier, s'il est un objet, s'incorpore au groupe verbal; s'il est un complément prépositionnel proche, «s'il entretient une relation étroite avec un verbe (penser à, entrer dans, travailler pour, etc.) ou avec un adjectif (plein de, riche en, disposé à, etc.)» (p. 26), il fait partie du groupe verbal ou adjectival; s'il est un circonstant autonome, *séparable* du verbe ou de tout autre élément de la phrase, il forme un mot phonologique à lui seul. Milner et Regnault donnent l'exemple suivant pour comprendre cette dernière distinction:

a) (ce peintre) (vit à Paris) (au sens de «ce peintre habite à Paris)
b) (la peinture) (vit) (à Paris) (la peinture est vivante à Paris)

En a), le complément ne saurait être séparé du verbe: «À Paris, ce peintre vit», n'aurait pas le même sens que l'énoncé a). En b), on pourrait très bien dire, obtenant le même sens: «À Paris, la peinture moderne vit» (voir p. 26).

Pour être accentuable, une syllabe finale de mot phonologique ne doit pas comporter de *e* muet: s'il y a un *e* dans la dernière, l'accent se déplace sur la pénultième. L'accent initial devra tomber sur la première d'un *mot accentuable*: nom, adjectif, verbe, adverbe, préposition et conjonction de plus d'une syllabe. Les clitiques (articles, pronoms, prépositions et conjonctions monosyllabiques) ne sont pas accentuables. Si le clitique, pour des raisons d'inversion, se trouve placé en fin de mot phonologique, il sera traité comme la dernière syllabe du mot, et deviendra par conséquent accentuable, sauf s'il comporte un *e*: *viens-tu, prends-en,*

suis-j(e)? Seul le pronom *le* post-verbal demeure accentué, même en finale: *prends-le.*

Milner et Regnault établissent une hiérarchie dans l'importance des accents: accent tonique > accent initial > accent tonique résiduel > accent initial résiduel. À ces accents de syntagme, s'ajoutent les accents d'outils syntaxiques (AOS), notés: ⌐. Ils affectent parfois les mots interrogatifs, exclamatifs et négatifs. Ils s'attachent, comme les autres, à une syllabe. Ils peuvent de temps en temps se déduire des autres règles, mais pas toujours: «*quel*, interrogatif ou exclamatif, dans *quel homme?, quel père!* est comparable à un article et devrait toujours être atone.» (p. 97). La négation *pas* à l'intérieur du mot phonologique devrait être atone, mais elle portera souvent l'AOS: *je ne veux* pas *de pain*. Cette situation s'explique par le fait que les unités donnant lieu à cette marque occupent souvent une «position anomale» (p. 92) par rapport à l'unité qu'ils déterminent: dans *quel père je quitterais*, le groupe *quel père* n'occupe pas une position ordinaire d'objet. Les négations se posent entre l'auxiliaire et le participe, alors que «peu d'éléments peuvent apparaître dans cette position» (p. 92). Si les mots exclamatifs, interrogatifs ou négatifs obéissent aux règles R1 ou R2, leur accent se combine avec celui des mots phonologiques. S'ils n'y obéissent pas, ils peuvent porter l'AOS: ils auront d'autant plus tendance à en être affectés qu'ils seront placés loin de l'unité qu'ils déterminent.

La pertinence et les limites de la théorie de Milner et Regnault sont liées à ses visées propres, qui ne sont pas d'analyser le rythme discursif de la poésie contemporaine, mais de fournir un guide pour aider les acteurs à *dire* le vers du théâtre classique français. Si cette théorie donne des règles phonologiques de la langue française en général, qui peuvent être utiles à nos études sur le rythme, la seule application que ses auteurs en font dans l'analyse concerne l'alexandrin. Or, dans l'alexandrin, d'autres règles d'accentuation, propres à ce vers, s'ajoutent à celles de la langue. Ces règles ne contredisent pas les premières (elles ne conduisent pas à accentuer des syllabes inaccentuées en langue[12]) mais il arrive qu'elles en restreignent considérablement les possibilités. Et dans la poésie contemporaine non métrique, il n'y aura pas ce second système de règles se superposant au premier pour déterminer plus précisément des choix accentuels.

Milner et Regnault énumèrent les difficultés de diction que présente l'alexandrin classique. La plupart des tentatives pour trouver la bonne diction reposent sur deux préjugés: d'une part,

l'évolution de la langue depuis le XVIIe siècle obligerait à retrouver la prononciation ancienne; d'autre part, la langue d'aujourd'hui, ignorant l'alexandrin, ne serait d'aucun secours. La conséquence de ces préjugés est d'interdire le recours au point de vue linguistique et d'imposer la soumission aux règles des traités traditionnels qui se contredisent. Pour Milner et Regnault, les règles du vers ne sont pas hétérogènes à celles de la langue, mais s'en déduisent[13]. C'est pourquoi ils proposent de fonder la diction du vers sur les règles phonologiques du français, telles que mises au jour par les théories linguistiques récentes, et non sur un système de scansion étranger à celui de la langue, comme le serait celui de la musique.

Si l'alexandrin n'est pas de la musique, il n'est pas non plus de la prose. Selon Milner et Regnault, le vers est, par rapport à la prose, «une manière particulière d'appliquer des règles phonologiques générales» (p. 13). C'est qu'il a une double nature: «d'une part, il a sa phonologie propre qui le caractérise comme vers, mais, d'autre part il suit la phonologie générale de la langue» (*ibid.*). Cette double nature peut créer des conflits; selon les auteurs, «il ne faut céder ni sur le vers ni sur la langue» (*ibid.*), mais trouver une façon de sauvegarder les deux types de règles. Leur solution sera une diction *scalaire*, déterminant des «degrés de réalisation relative» du *e* muet, de la liaison et de l'accent.

Les règles de l'alexandrin, telles que dégagées par Milner et Regnault, imposent certaines contraintes à l'analyse accentuelle, qu'on ne retrouvera pas dans le corpus contemporain: soit les deux accents de vers obligatoires et fixes à la fin de chaque hémistiche (cf. p. 113); l'accents mobile de vers de chaque hémistiche (cf. p. 113); l'obligation, pour les accents de vers (fixes ou mobiles) de rencontrer des accents de langue (cf. p. 115 et 117); le fait qu'un accent de vers soit «fort» (p. 135) et que cette force soit d'autant plus grande que son degré de coïncidence avec un accent de langue soit plus grand (cf. p. 135); et enfin, le fait qu'aucun accent de langue ne disparaisse dans le vers (cf. p. 135). Cet ensemble de règles donne lieu à une typologie des accents, qui attribue une force relative à leurs combinaisons dans l'ordre suivant:

> 1) Accent de vers qui coïncide avec un accent de fin de mot phonologique en acte;
>
> 2) Accent de vers qui coïncide avec un accent d'outil syntaxique et une fin de mot phonologique en puissance [fin de mot phonologique en puissance: accent tonique résiduel];

3) Accent de vers qui coïncide avec une fin de mot phonologique en puissance;

4) Accent de vers qui coïncide avec un contre-accent;

5) Accent de fin de mot phonologique en acte qui ne coïncide pas avec un accent de vers;

6) Accent d'outil syntaxique qui ne coïncide pas avec un accent de vers;

7) Accent de mot phonologique en puissance qui ne coïncide pas avec un accent de vers;

8) Contre-accent qui ne coïncide pas avec un accent de vers (p.135-136).

Milner et Regnault, à partir de cette typologie, établissent une échelle de force à cinq degrés:

— degré maximum: accents 1 et 2;
— degré fort: accent 3
— degré moyen: accents 4 et 5;
— degré faible: accents 6 et 7;
— degré ultra-faible: accent 8 (p.137).

Dans l'application que Milner et Regnault font de leur théorie, on voit que l'importance du contre-accent, qui affecte en principe tout début de mot phonologique, est considérablement atténuée par les règles du vers: lorsqu'il ne coïncide pas avec un accent de vers, il vient au dernier rang dans l'échelle, et n'est plus réellement un «accent», mais simplement une syllabe légèrement plus forte qu'un clitique. Dans les faits, il ne coïncidait pas souvent avec un accent de vers à l'époque classique: à la césure et à la finale, la règle de concordance faisait qu'on avait presque toujours une fin de mot phonologique en acte ou en puissance; dans l'hémistiche, le contre-accent n'est accent de vers que s'il n'y a aucune fin de mot phonologique, ce qui n'est pas très fréquent. L'accent initial, considéré comme une virtualité importante dans la langue, joue donc un rôle extrêmement réduit dans le vers classique (cela peut d'ailleurs s'expliquer, autant que par l'organisation de l'alexandrin, par le fait que cet accent était sans doute peu important au dix-septième siècle[14]), et c'est le seul corpus auquel Milner et Regnault appliquent leur théorie. Nous ne pouvons donc savoir ce qu'ils feraient de cette règle dans d'autres types de textes. Comment le

considérer dans la poésie contemporaine? Il est difficile de statuer là-dessus d'une manière générale: la solution sera sans doute de ne pas considérer les accents toniques (de mot phonologique en acte ou en puissance) sur le même plan que les accents initiaux: les premiers joueront un rôle dans la détermination des longueurs de groupes; le rôle des seconds reste à préciser.

Lorsque Milner et Regnault appliquent leur théorie du mot phonologique à l'alexandrin classique, on se rend compte que, à cause des règles du vers, la longueur de l'unité porteuse d'un accent fort est considérablement limitée. Or, sans ces règles spécifiques à l'alexandrin, le mot phonologique, tel que décrit dans *Dire le vers*, peut, à cause des configurations syntaxiques, compter un nombre important de syllabes. Si Milner et Regnault disent que cette unité ne comporte jamais un très grand nombre de mots lexicaux, ils ne donnent aucune précision supplémentaire sur la limite de sa longueur. Leur découpage, appliqué hors des cadres de l'alexandrin, donne parfois des unités relativement longues, si on les compare aux analyses d'autres théoriciens du rythme: par exemple, l'union de deux termes d'une coordination et celle, fréquente du complément et du verbe, nom ou adjectif qui le régit, donnent lieu à des groupements que d'autres subdivisent.

Milner et Regnault expliquent la différence de leur système avec d'autres, comme celui de Grammont. Ils précisent que le mot phonologique n'est pas une notion nouvelle, qu'elle correspond en gros à ce que Grammont appelait «mot phonétique» ou «élément rythmique». Mais contrairement à l'«élément rythmique», qui correspondait à une «unité de sens», le «mot phonologique» désigne un «groupe syntaxique majeur»: si ce dernier est toujours une unité de sens, une unité de sens ne forme pas obligatoirement un groupe syntaxique majeur. L'analyse des coordinations montre bien la différence de point de vue. Dans *Dire le vers*, on donne l'exemple suivant, avec l'analyse de Grammont (a), et celle des auteurs du livre (b) (les accents initiaux ne sont pas notés):

— — —
(a) On avait vu Paul III et Charles Quint.
(—) (—) —
(b) [[On avait vu] [[Paul III] et [Charles Quint]]]

Là où Grammont voit trois éléments rythmiques, Milner et Regnault n'analysent qu'un mot phonologique. En fait, les auteurs de *Dire le vers* considèrent les syntagmes dans leur imbrication:

un groupe syntaxique peut être inclus dans un autre groupe plus vaste. Comme R1 et R3 jouent en combinaison, la première créant des accents partout où cela est permis, la seconde affaiblissant certains d'entre eux, Milner et Regnault croient que «*les accents toniques forts subsistent exclusivement sur les groupes syntaxiques qui ne sont inclus dans aucun autre* (hormis la phrase [...]): soit le groupe nominal, le groupe verbal, les groupes circonstanciels. Les groupes syntaxiques inclus dans un autre groupe (plus petit que la phrase) ne portent que des accents résiduels» (p. 171-172).

Cette description de l'imbrication des syntagmes présente certaines affinités avec la théorie syntaxique de l'accentuation et de l'intonation de Philippe Martin (1980a et b). Celui-ci propose, pour établir des «règles d'accentuabilité des unités syntaxiques minimales», de se baser «sur les relations de dépendance contractées par ces éléments» (1980a: 4). Plus la relation de dépendance entre deux éléments est forte, plus ces éléments auront de chance de ne former qu'une unité accentuable. La pertinence phonologique de cette théorie des imbrications apparaît clairement dans les cas où la syntaxe seule ne suffit pas à lever des ambiguïtés de relations dans une phrase. Par exemple (voir Martin 1980b), dans la phrase *Il a peint la jeune fille en noir*, le complément prépositionnel *en noir* peut se rapporter à toute la partie verbale *il a peint la jeune fille* ou à l'objet *jeune fille* seulement. Ce sont alors l'accentuation et les contours intonatifs qui lèvent l'ambiguïté:

1- [Il a peint la jeune fille] [en noir]

2- [[Il a peint] [la jeune fille en noir]]

Même lorsqu'il n'y a pas d'ambiguïté, la considération des imbrications fournit un apport intéressant: elle permet la reconnaissance d'une hiérarchie sémantico-syntactique. La notation de Milner et Regnault hiérarchise ce que celle de Grammont mettait sur le même plan. On peut toutefois se demander si des groupes porteurs d'un seul accent tonique, aussi longs que «on avait vu Paul III et Charles Quint» (10 syllabes), existent réellement dans la langue parlée. Par ailleurs, on peut aussi se demander si, une fois faite l'analyse d'une séquence selon les règles accentuelles *de la langue, l'échelle de force*, marquée par le type d'accent (accent tonique > contre-accent > etc.), correspond nécessairement à ce qui serait réalisé dans la langue parlée pour la même séquence. En dehors des cadres de

l'alexandrin avec tout son système de règles, cette échelle correspond-elle à quelque réalité linguistique?

À la première question, on peut répondre que les analyses de phonétique expérimentale ont relevé des groupes très longs. Georges Lote observait que, dans des lectures de prospectus faites sans intention particulière, les groupes pouvaient atteindre jusqu'à treize syllabes. Par contre, dans les dictions d'alexandrins[15], les groupes de plus de quatre syllabes deviennent rares. Lorsque Lote demandait à ses locuteurs de lire les prospectus avec un «ton solennel», les accents tendaient à avoir la même fréquence que dans l'alexandrin. Lucci (1983) montre que, selon le genre de discours, la longueur moyenne du groupe varie, de 3,50 à 4,36 syllabes dans la conférence et de 5,19 à 8,79 syllabes dans la lecture; dans les dialogues, les groupes auraient tendance à être plus longs, pouvant aller jusqu'à quatorze syllabes, mais leur moyenne oscille entre trois et huit syllabes.

Les groupes longs sont donc possibles dans la langue parlée, mais au-delà de six syllabes, ils sont un peu moins fréquents, et passé huit syllabes, leur nombre diminue sensiblement dans tous les genres de discours. Par ailleurs, les expériences de Lote, Lucci et Fónagy montrent que la longueur des groupes peut dépendre de facteurs pragmatiques. Certaines situations d'énonciation favorisent l'adoption d'un débit *lent*, et plus le débit est lent, plus les groupes sont courts. Dans les «lectures solennelles» de Lote, on aurait une sorte de «diction maximale», où presque toutes les unités accentogènes à la finale reçoivent l'accent. Dans le vers classique, une telle diction s'explique à la fois par une tradition du dire (voir Meschonnic, 1982: 278), et une certaine «saturation» (Meschonnic, *passim*) du langage poétique. Il y a à se demander si la poésie — sans accorder non plus de priorité à une tradition du dire — dans l'attention qu'elle porte au langage, n'exige pas qu'on tienne compte de toutes les virtualités accentuelles. Ce que le système de Milner et Regnault, des règles 1 à 3 (si on laisse de côté les accents résiduels) semble plutôt indiquer, est une sorte de «diction minimale»: les accents toniques forts de fin de mot phonologique sont ceux qui, en dépit de l'élasticité de l'unité accentuelle du français, seraient toujours réalisés dans une production orale de la même séquence.

Ces observations nous ramènent à la deuxième question: la pertinence de l'échelle de force des divers accents notés par Milner et Regnault. À cause de la fameuse élasticité accentuelle, l'échelle

de force n'a qu'une pertinence linguistique relative: certaines dictions pourraient actualiser les accents de fin de mot phonologique en puissance comme des accents forts au même titre que les accents de fin de mot phonologique en acte. Aussi, au lieu de postuler que ces diverses marques correspondront à une échelle de force, puisque le but ici n'est pas de noter une *diction* mais une *organisation*, on pourrait considérer l'échelle proposée par Milner et Regnault comme *probabilitaire*. Les accents de fin de mot phonologique en acte devenant *les plus probables*, les contre-accents et accents toniques résiduels étant considérés comme *virtuels ou probables*, les contre-accents résiduels comme *moins probables*.

La notation accentuelle et prosodique de Meschonnic

Le système d'analyse accentuelle de Meschonnic est différent de celui de Milner et Regnault. Contrairement à ces derniers, il ne postule pas la présence d'un accent au début du groupe rythmique: pour lui, l'accent initial demeure l'un accent de mot, affectif ou intellectuel[16]. Alors que *Dire le vers* donne des règles syntaxiques de formation des unités accentuelles, *Critique du rythme* ne le fait pas. Meschonnic préconise, pour l'étude syntaxique, le recours à la grammaire structurale fonctionnelle et distributionnelle, et notamment aux travaux de Lucien Tesnière, mais il ne systématise pas les liens entre ces descriptions syntaxiques et le rythme du discours: il faut donc se référer à ses études pour voir comment le découpage est effectué.

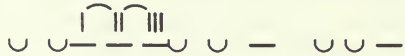
La notation de Meschonnic ne vise pas à donner une *scansion*, ni au sens étroit de «marquer une mesure», ni au sens large de donner un canevas de diction. Comme un texte comporte généralement plusieurs possibilités accentuelles, un tel canevas obligerait à faire un choix parmi elles: ce qui donnerait, au bout du compte, une diction individuelle plutôt qu'une analyse du rythme comme organisation du discours. De plus, pour Meschonnic, «l'accentuel» (les accents de fin de groupe) ne fait pas tout le rythme; celui-ci est constitué aussi de ce qu'il nomme la prosodie, c'est-à-dire la distribution consonantique-vocalique:

> La théorie et l'analyse du rythme dans le vers doivent excéder la scansion. Toute scansion n'est que l'application d'un modèle. Il n'y a pas de scansion modèle. [...] Il y a des cas ambigus syntaxiquement. Il y a, non sur le plan des réalisations phoniques individuelles,

> mais sur celui de l'organisation syntagmatique, paradigmatique du discours, la somme des scansions possibles, pertinentes, significatives. Il y a l'interaction de la prosodie avec le rythme accentuel. La lecture du poème n'est que la réalisation empirique de son organisation, qui déborde toute lecture. L'analyse du rythme est donc la prise en compte du non-linéaire dans le linéaire, de la prosodie constante, — la surscansion qui annule la diction minimale par excès; la rythmique du discours, non plus la métrique (1982: 245-246).

Meschonnic préconise l'emploi d'une notation *qualitative*, et non *quantitative* du rythme (p. 252). Le mot qualitatif concerne l'accent: les accentuées sont notées par le signe de la longue, le *makron* (—), et les inaccentuées par le signe de la brève (◡); mais comme les rapports stricts de durée ne sont pas phonologiques en français, l'opposition longue-brève ne sera pas proportionnée numériquement, par exemple de un à deux comme dans la métrique ancienne[17]. Cette opposition est «moyenne», pour Meschonnic, qui ne croit pas à la possibilité de mesurer les accents (de fin de groupe) par des échelles non binaires (cf. p. 247)

Le signe «—» lui sert à noter les accentuées de fin de groupe seulement, puisque les accents «prosodiques» n'affectent pas la longueur de la syllabe entière mais seulement l'intensité de la première consonne (ou parfois de la voyelle). Pour noter cet accent, Meschonnic superpose au signe «◡» le signe «ˈ», qui indique une marque d'insistance sur l'initiale, sans allongement. Le petit trait vertical lui sert aussi à marquer une accumulation d'effets: lorsque, dans une séquence, plusieurs syllabes successives sont marquées, soit de l'accent tonique, soit d'un accent prosodique, Meschonnic dote ces syllabes d'un nombre croissant de petits traits:



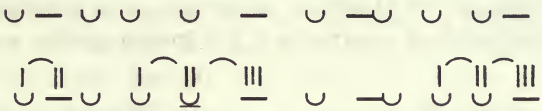
◡ ◡— — —◡ ◡ — ◡ ◡ —

Y mourir ô belle flammèche y mourir
(Desnos, *Infinitif*, analysé dans 1982: 255)

Il donne à cette succession le nom de «contre-accent»[18], dont il distingue quatre formes: «(rythmique)-rythmique: —ˈ—ˈˈ, (prosodique)-prosodique: ◡ˈ◡ˈˈ, prosodique-rythmique: ◡ˈ—ˈˈ, rythmique-prosodique: —ˈ◡ˈˈ» (p. 255). L'accroissement du nombre de traits au-dessus des inaccentuées et des accentuées n'indique pas une échelle: il «est fonction du nombre de marques consécutives quand

plusieurs accents se suivent» (p. 255). La «double scansion», marquée ⏑̲, est un exemple intéressant de notation des virtualités du rythme dans le texte. Elle sert à marquer une tension entre deux possibilités. Par exemple, pour ce vers:

(1) *L'éclat de mon nom même augmente mon supplice*



(2) *L'éclat de mon nom même augmente mon supplice*

Meschonnic oppose sa notation (2) à celle de Matila Ghyka (1), et fait l'analyse suivante:

> Ghyka accentuait *même* métriquement, pas d'accent sur *nom*: simplification d'un rapport double, et ambigu — le groupe *l'éclat-de-mon-nom* qualifié par l'ajout de *même*, ou le groupe *l'éclat*, suivi de son complément *de mon nom même*. La qualité monosyllabique des termes *nom* et *même* contribue, comme le rapport consonantique, à peser sur chaque terme, *faire* l'intensité sémantique que la situation, le contexte font déjà. En tant que syntagme, *l'éclat de mon nom*, cinq syllabes, entre en conflit avec la cellule métrique, qui est de six. La convergence des effets réalise une tension entre la 5e position et la 6e. C'est cette tension que je note par une double scansion, et une relation de contre-accent, accent consonantique [...] sur *mon*, sur *nom*, accent de groupe sur *même* (p. 252).

Il ajoute parfois une courbe allant d'une position à l'autre, «en surplomb, [qui] note l'effet de lien en tension avec le discontinu des syntagmes — puisque, nécessairement, deux syntagmes distincts sont conjoints, et peuvent l'être par-dessus une ponctuation forte» (p. 255).

La délimitation que Meschonnic fait, dans ses analyses, des groupes porteurs de l'accent final, ne coïncide pas toujours avec la définition du mot phonologique de *Dire le vers*. Il dote d'un accent tonique *presque* toutes les finales des mots accentuables, si bien que, souvent, ce qui n'était considéré par Milner et Regnault que comme accent résiduel devient, chez Meschonnic, accent tonique fort. Les groupes sont par conséquent assez courts. Ce choix découle sans doute du parti pris de noter la somme de toutes les dictions possibles.

Mais en observant ses analyses, on se rend compte que, parfois, des configurations semblables du point de vue syntaxique ne

sont pas accentuées de la même manière. Je parle ici uniquement des accents de fin de groupe, laissant de côté, pour le moment, la notation des accents «prosodiques». La succession nom + adjectif entraîne le plus souvent deux groupes rythmiques, ce qui correspond à ce qu'en disent Milner et Regnault. Il y a toutefois des exceptions où nom et adjectif ne forment qu'un groupe (marquées d'un astérisque) et d'autres où il y a tension (double astérisque):

⏑ —
a) L'eau claire; (étude de *Mémoire* de Rimbaud, 1982: 346)**

— — ⏑ — —⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
b) L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes (*ibid.*)

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —
c) des masses d'air humide
(étude d'un bulletin météorologique du journal *Le Monde*, 1982: 509)*

⏑ ⏑ — ⏑⏑⏑ —
d) à l'air vif de la fenêtre
(étude d'une page de *L'Assommoir*, de Zola, 1982: 516)*

À quoi cela tient-il? *L'eau claire* et *air vif* agencent deux monosyllabes. Dans *d'air humide*, le substantif est monosyllabique. Tout se passe comme si la séquence nom + adjectif, lorsqu'elle comporte un ou deux lexèmes d'une syllabe, tendait à ne former qu'un seul groupe. Mais l'exemple *l'eau meuble d'or pâle* montre que cela n'est pas nécessairement une règle ici.

La séquence inverse, adjectif + nom, ne forme, la plupart du temps, qu'un seul groupe, conformément aux règles de Milner et Regnault; mais il y a encore des exceptions:

—⏑ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —⏑ ⏑ —
J'aime de vos *longs yeux* la lumière verdâtre
(étude de *Chant d'automne* de Baudelaire, 1973: 328)

⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏑ —⏑ ⏑ — ⏑ —
au midi prompt, de son *terne miroir*, jalouse
(étude de *Mémoire*, 1982: 347).

Le dernier cas, fréquent dans les analyses de Meschonnic, peut s'expliquer par la présence du /∂/ instable qui, prononcé, peut allonger la syllabe précédente.

Le syntagme nom + complément du nom se divise généralement en deux groupes rythmiques, alors que chez Milner et Regnault, ils n'en font qu'un. Encore une fois, il y plusieurs exceptions (cf. les diverses analyses présentées dans *Critique du rythme*). Meschonnic distingue la plupart du temps deux groupes dans les séquences constituées par: le substantif et l'adjectif postposé, le nom et son complément, les membres d'une coordination, le verbe et le complément d'objet direct, et, *a fortiori*, le et les compléments prépositionnels. Mais ces groupements ne sont pas toujours systématiques — ce qui est sans doute normal, car d'autres facteurs que la syntaxe, comme les longueurs des lexèmes et les contextes métrique ou phonétique, peuvent intervenir. Ces facteurs demeurent difficiles à induire de ses analyses. Fait à remarquer, Meschonnic segmente en général davantage les unités accentuelles dans la poésie que dans d'autres types de discours, surtout dans les proses non littéraires.

Le parti pris de doter d'un accent tonique presque tous les «mots phonologiques en puissance» a un avantage: celui de ne pas imposer le choix d'une diction individuelle. Par contre, cette notation ne montre pas de hiérarchie dans la cohésion sémantico-syntactique des groupes, hiérarchie que peut actualiser l'accentuation — et dont essaie de rendre compte la théorie de Milner et Regnault. Toutefois, il arrive que Meschonnic ajoute un système de hiérarchisation par des traits qui séparent les séquences. Le trait simple, |, indique la fin des groupes rythmiques; le trait double, ||, la fin d'un groupe de groupes, d'une séquence logique-syntaxique, qu'elle soit ou non marquée d'une ponctuation; et le triple, |||, une ponctuation forte (voir 1982: 509). Le simple trait encadre parfois une séquence comportant deux accents toniques; il pourrait donc correspondre au mot phonologique de Milner et Regnault, marquant la différence entre l'unité syntaxique où l'accent final est certain et les sous-unités où il est possible. Mais la délimitation des séquences par un trait simple n'obéit pas à des lois constantes. La séquence nom + complément du nom, par exemple, reçoit généralement deux accents toniques, mais elle forme tantôt un seul, tantôt deux groupes (cf. notamment les «Quatre analyses de proses», 1982: 508-518). Dans l'analyse d'une prose de Céline, le découpage suivant ne semble pas répondre aux seules nécessités de la syntaxe, mais à une lecture:

et la ville | entière, | et le ciel | et la campagne et nous, || (p. 518).

Pourquoi, ici, séparer «et le ciel» de «et la campagne et nous»? Pourquoi pas: «et le ciel et la campagne | et nous»? Ou «et le ciel|et la campagne| et nous»? Parce que «et le ciel» forme un «paradigme rythmique» avec «et la ville»?

Ces exemples permettent de constater qu'il est difficile de noter une «hyperscansion» tenant compte de toutes les possibilités accentuelles — et ce même au strict niveau de l'accent tonique — sans, à un moment ou l'autre, privilégier une «lecture» du texte. Ils permettent aussi de constater à quel point la notion du groupe rythmique est difficile à préciser. S'il est l'unité pourvue d'un seul accent tonique, cette unité n'est pas facile à définir à cause de l'élasticité de l'unité accentuelle: selon la terminologie de Milner et Regnault, les accents toniques de Meschonnic notent aussi souvent des fins de «mots phonologiques en puissance» que de «mots phonologiques en acte». Par ailleurs, si le groupe rythmique est constitué de ce que Meschonnic encadre de traits verticaux, cela veut dire qu'il comporte parfois plus d'une unité accentuelle. On a supposé une équivalence entre ce groupe rythmique délimité par les traits verticaux et le «mot phonologique en acte» de Milner et Regnault, mais cela ne fonctionne pas toujours. S'il est évident que le «—» marque une limite accentuelle, et donc une unité accentuelle, qu'est-ce qui caractérise la séquence délimitée par un «|»? On pourrait, cas par cas, trouver des justifications aux divers niveaux de découpage, comme des facteurs de cohésion sémantico-syntactique, de longueur de lexèmes et de groupes, de liaisons ou de «e», pouvant influer sur les pauses, par exemple. Mais lequel parmi ces découpages représente une segmentation par une pause? Meschonnic ne l'indique pas, et pour cause. Comme il ne s'agit pas de diction, on ne peut assimiler les segmentations, qui sont formelles, à des pauses au niveau substantiel: les délimitations indiquent divers niveaux de groupements sémantiques et syntactiques.

Les difficultés de ce système tiennent sans doute, autant qu'aux propriétés accentuelles du français, à la nature même du langage qui, s'il est discrétisé par accentuation et segmentation, demeure en même temps un continu du sens dont les divers éléments s'enchevêtrent, entrent en relation à différents niveaux qu'il est difficile de formaliser sans réduire. Tels les multiples chevauchements de syntagmes, qui rendent possibles plusieurs segmenta-

tions. Le discours, du point de vue du rythme, est *une tension entre continu et discontinu*. L'analyse rythmique, même conduite depuis l'organisation du discours, et non d'après un modèle ou une diction, ne peut avoir de prétentions scientifiques: elle comporte une part d'arbitraire qui ne peut être complètement évitée, bien qu'il faille la réduire le plus possible. Les observations qui précèdent n'invalident pas les analyses de Meschonnic, qui mentionne d'ailleurs à plusieurs reprises que l'exhaustivité, en matière d'analyse rythmique, n'est pas possible. Mais si toutes les difficultés ne peuvent être résolues, il faudra malgré tout essayer d'établir un système qui explique davantage le fonctionnement des divers paliers de notation.

L'étude du système de Meschonnic ne saurait faire l'économie de la «prosodie», qui est dans sa terminologie «l'organisation consonantique-vocalique du langage» (1977: 27), puisque selon lui le rythme des accents toniques n'est qu'une «scansion minimale» Cette organisation constitue généralement dans le poème un ensemble de séries consonantiques ou vocaliques — appelées «paradigmes prosodiques». Les éléments d'une série sont considérés comme des «vases communicants» de circulation du sens, comme termes d'une signifiance, et non comme de simples ornements sonores; ils participent d'un système. L'analyse «prosodique» se fait selon deux modes. Elle peut être exposée à l'aide de tableaux où sont regroupées les occurrences porteuses d'un phonème particulier. On trouve un exemple de ce type d'analyse dans l'étude de «Chant d'automne» de Baudelaire (1973: 298-327). J'y reviendrai au chapitre 6. Je m'intéresserai ici à l'autre mode d'analyse «prosodique», celui qui est intégré à la notation accentuelle. Il concerne les «accents initiaux», notés ˈ, qui sont considérés comme «verticaux», affectant le plus souvent la première consonne du mot.

Puisque Meschonnic veut noter le rythme de l'organisation du discours et non celui de dictions ou réalisations individuelles, les «accents prosodiques» devraient relever de cette organisation. Pour être décelables dans le texte écrit, ils devraient obéir à certaines contraintes du discours. Cela pose un problème théorique: comment ces accents, s'ils ne sont pas considérés comme relevant d'une tendance de la langue, mais comme des accents d'insistance, peuvent-ils en même temps être déterminés en dehors d'une réalisation individuelle?

L'explication que Meschonnic donne de l'accent prosodique expose une contrainte importante: «Les positions marquées ˈ indiquent un accent prosodique, *soit parce qu'il y a une série ou un*

réseau prosodique, soit parce qu'il y a un accent d'insistance "intellectuel" ou "affectif"» (1982: 509). Dans ses analyses, presque toutes les marques prosodiques affectent des initiales qui appartiennent à des séries ou à des figures consonantiques[19]. Le problème de la détermination des accents affectifs ou intellectuels demeure entier, toutefois.

Meschonnic regroupe donc, dans une même catégorie appelée prosodique, les accents d'insistance et les récurrences consonantiques affectant l'initiale. Le sens qu'il donne au mot prosodie — l'organisation consonantique et vocalique du texte — est donc assez particulier. Il lui octroie parfois un sens plus général, plus proche de celui que ce mot connaît ailleurs:

> La prosodie, étymologiquement, était comprise comme «le chant qui s'ajoute aux paroles[20]», προσωδια, ce qui προσαδεται ταῖσ συλλαβαῖς, c'est-à-dire plutôt qui «chante avec les syllabes», qui les accompagne, plutôt que de s'y ajouter, et que traduisait littéralement le latin *accentus*, de *cano*, chanter. Le *Dictionnaire de la musique* fait de la prosodie, dans un vers, une «mélodie résultant de la succession de ses voyelles». Ce n'est pas un surplus, c'est un accompagnement, et pas dans les voyelles seulement, mais dans toute la syllabe, c'est-à-dire l'accent, l'intonation, dans tout discours, non seulement dans les vers. Elle implique la phrase. Plus que la danse, qui est la métrique (1982: 260).

La métaphore de l'accompagnement est importante ici: opposée à «surplus», elle vient situer la prosodie comme une composante du langage — et par conséquent de la signification — indissociable des autres, comme l'accompagnement n'est pas un surplus dans la musique (par rapport à la mélodie, par exemple), mais un élément important, qui contribue à l'harmonie, au rythme, etc. Le système consonantique-vocalique (prosodique au sens restreint chez Meschonnic) fonde, avec l'ensemble des facteurs rythmiques (accents toniques, intonation, segmentation graphique) une organisation, une signifiance — qui toutefois n'aura pas la même importance dans les différents discours: pour vraiment devenir *signifiance*, les récurrences prosodiques doivent former une systématique avec paradigmes (voir 1982: 266-267 et 356): cela participe de la différence entre le «rythme poétique» et les rythmes «linguistique» et «rhétorique».

Mais comment Meschonnic peut-il syncrétiser sous une même notation les accents d'insistance et les initiales appartenant

à une série, à un réseau consonantique? Cela signifie-t-il qu'il les considère comme homologues? Et comment, d'autre part, déterminer les accents affectifs et intellectuels d'après l'organisation du discours, sans faire appel à une «diction individuelle»? On peut trouver quelques éléments de réponse dans l'explication suivante, qui concerne notamment l'analyse de deux vers de Hugo:

Être sa propre dupe! ah! fi donc! verres pleins,

Poche pleine, et rions, la France rampe et s'offre;
(III, XII, 20).

> La saturation accentuelle démétrifie parce qu'elle privilégie une motivation qui [...] rejoint l'accentuation émotive du parler. Elle favorise la mise en évidence d'une construction prosodique extrêmement serrée qui fait que l'expressivité est la résultante de tout le réseau des combinaisons prosodiques. Il n'est donc plus possible de dire que ces combinaisons sont «phoniques», sonores. Le rapprochement en série par /p/ de *propre dupe*, verres *pleins, Poche pleine, rampe* et en série par /R/ de *Être, propre, verres, rions*, la *France, rampe* et *s'offre* est un rapprochement phonologique, et non plus phonétique. Il constitue un système sémantique où la valeur est partout, sans termes vides (1977: 233-234).

Un rapport est postulé entre l'expressivité, l'émotivité du langage et la disposition de séries prosodiques et de figures rythmiques. La présence du mot «articulatoire» renvoie au phénomène d'oralisation (consciente ou inconsciente) qui accompagne la création et la lecture du poème, dont ont parlé Ivan Fónagy, Julia Kristeva et Pierre David, et avant eux André Spire[21]. Oralisation qui peut expliquer pourquoi Meschonnic fait un lien entre l'affectivité, l'expressivité et l'organisation des séries consonantiques et vocaliques: pour lui, ces séries sont «l'inscription du sujet dans son langage, culturellement et individuellement — l'associativité du signifiant, la subjectivité de la mémoire dans la matière des mots» (1985b: 40). Cette subjectivité de la mémoire qui «s'inscrit» dans la «matière des mots» est indivisiblement corporelle, affective, culturelle.

Noter comme accent initial un élément d'une série consonantique est noter une expressivité qui s'inscrit dans une organisation — et non quelque «intention de l'auteur» reconstituée. Renvoyant à la notion d'un système instauré par le poème, le choix de noter comme accent d'insistance les éléments constitutifs d'un réseau évite la notation d'accents d'intention uniquement guidée par une interprétation affective du lecteur.

Que les consonnes initiales faisant partie d'un réseau de récurrences puissent être considérées comme des marques rythmiques; que le poème organise des séries, qui créent des rappels pour la mémoire et instaurent des rapports entre signifiants; et que même ces séries puissent être l'inscription et la construction d'une mémoire du sujet dans le poème — constitue une hypothèse intéressante. Ce qui est moins clair, c'est le rapport établi entre ces séries et l'accent d'insistance initial. Il est possible que l'explication soit simplement que la récurrence à l'initiale a des propriétés accentogènes. D'autres motivations semblent en plus animer Meschonnic. Lorsqu'il parle d'une «hypersémantisation», d'une «diction maximale» qui serait «l'ensemble des impositions» incluant les «réalisations phoniques individuelles», il veut noter ce qui, dans la sémantique spécifique du texte, rend possible la présence d'un accent initial; puisque l'accent d'insistance est, en quelque sorte, une *expressivité* dans la parole (expressivité qui n'est pas à comprendre comme *volonté* — l'intention du locuteur comme caractéristique distinctive de l'accent d'insistance ayant été sérieusement mise en doute par les linguistes), Meschonnic semble se fonder sur un type d'expressivité analysable dans l'organisation du discours (celle des réseaux) pour déterminer l'ensemble des cas possibles d'accent initial. Il veut «faire porter la diction par la grammaire prosodique et rythmique du poème» (1977: 225) plutôt que «faire porter l'accent à la diction» (*ibid.*). L'hypothèse suivante résume ce parti pris:

> L'organisation poétique du discours, en particulier dans le vers, par toutes les figures prosodiques, et la mise en paradigmes de points différents du discours par un même élément consonantique ou vocalique, systématise, comme rythme du discours, ce qui dans le parlé ne ressortit qu'à la situation du parlé (p. 221).

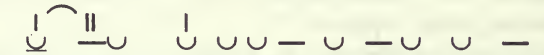
Mais Meschonnic dit bien que l'«accent prosodique», peut être noté aussi «parce qu'il y a un accent d'insistance "intellectuel"

ou "affectif"» (1982: 509), et dans certaines analyses, il note effectivement des *accents d'insistance intellectuels ou affectifs* non inclus dans des réseaux. Il le fait surtout dans des études de textes non littéraires toutefois, ce qui paraît logique avec sa théorisation. Par exemple, l'analyse d'un début d'article du journal *Le Monde* (p. 513) propose une notation comportant plusieurs accents initiaux qui ne sont pas, la plupart du temps, motivés par des séries prosodiques. Curieusement, *ils apparaissent au début de presque tous les groupes rythmiques*. Dans ce cas-ci, Meschonnic se fonde sur des *dictions entendues* dans les journaux télévisuels ou radiophoniques: «La presse parlée multiplie les accents d'insistance intellectuels ou affectifs, dans une banalisation de la surenchère» (*ibid.*). Fónagy (1980) a évoqué l'importance de l'accentuation initiale dans les actualités télévisées. Meschonnic tient donc compte, ici, de certaines habitudes de diction qui accompagnent un genre de discours plutôt qu'un autre. Les marques initiales ne ressortissent pas uniquement à une *diction individuelle*, puisque presque tous les groupes en sont affectés, ce qui leur fait ressembler aux «arcs accentuels» décrits par Fónagy; elles semblent ici déterminées par les habitudes de prononciation liées à une *variante socio-situationnelle* de la parole.

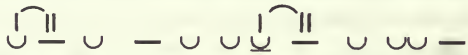
Le journal est-il le seul exemple où la notation de Meschonnic est influencée par des habitudes de prononciation liées à un genre particulier? Son analyse de la poésie ne serait-elle pas, par exemple, conditionnée en partie par une certaine tradition de *diction poétique*[22]? Si, pour lui, l'analyse du rythme vise «*la somme de toutes les scansions significatives*, de toutes les possibilités de signification et de signifiance» (1982: p. 275), c'est qu'elle excède le compte rendu d'*une* diction — même si elle n'est plus seulement individuelle et qu'elle a des fondements dans une tradition — pour dégager une organisation de sens[23]. On peut toutefois observer des différences de traitement, dans ses analyses, entre le vers (métrique: chez Hugo, Baudelaire, Rimbaud) et la prose (littéraire: Zola, Céline et non littéraire: *Le Monde*): cela se voit, par exemple, dans le compte des «e»; mais ces différences ne sont pas tant attribuables à des traditions de diction qu'à la nécessité de tenir compte des contraintes propres au mètre. Le parti pris de noter un accent tonique sur presque toutes les finales accentuables (plus marqué dans les analyses de poésie) tiendrait peut-être, par contre, d'une certaine tradition dans la diction poétique: celle d'une diction «soutenue», lente[24]. Meschonnic parle de cette tradition déclamatoire, lorsqu'il cite Lote: «la poésie se comporte exactement comme la prose,

déclamée d'un ton solennel» (voir p. 278 et Lote, 1975: 179). Il ajoute toutefois que Lote aurait dû se référer «non à *la* poésie, mais à *une* poésie, *dans son histoire*» (p. 278). La tendance de Meschonnic à accentuer tous les mots phonologiques «en puissance» ne s'explique donc pas tant par une prise en compte de cette tradition que par son parti pris de noter toutes les scansions possibles et significatives. Elle s'explique aussi par ce qu'il appelle la «saturation» poétique, la densité de l'organisation signifiante dans le poème. Mais alors, ne pourrait-on pas voir, justement, un lien entre cette «saturation» et la tradition d'une diction soutenue?

Pour revenir à l'accent initial, il serait intéressant de savoir si dans la poésie, le principe de l'organisation «prosodique» est toujours le fondement des marques. Dans *Mémoire* de Rimbaud (analysé dans 1982: 346-348), Meschonnic note généralement les phonèmes initiaux qui appartiennent à une série (par exemple, toutes les initiales /s/ sont marquées de l'accent d'attaque quand elles ne le sont pas de l'accent tonique[25]: «sel», «soleil», «soie», «sous», «surtout», etc.) ou à une figure prosodique («L'eau claire», «l'assaut au soleil», «la soie»):


L'eau claire; | comme le sel des larmes d'enfance,|

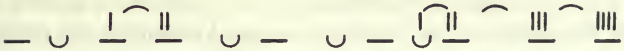
l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes;|


la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes

(p. 346; notation des vers 1, 2 et 3 du poème).

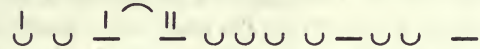
Toutefois, si la proximité, autant que les séries, explique la marque, on peut se demander pourquoi, par exemple, au vers (8) *rideaux* ne reçoit pas d'accent initial, alors qu'il est précédé immédiatement de *pour* et qu'on rencontre dans cette strophe: *courant d'or en marche, bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe, sombre, l'ombre, l'arche*:

l'ébat des anges; |— Non...| le courant d'or en marche,|



meut ses bras,| noirs,| et lourds, et frais surtout,| d'herbe. Elle

sombre,| ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit,| appelle



pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.|

(p. 346; notation des vers 5 à 8)

On pourrait donner d'autres exemples où les récurrences semblent assez rapprochées pour noter des marques. Sans doute est-ce parce le nombre limité de phonèmes impose beaucoup de récurrences dans le discours et qu'il faut donc choisir des séries «significatives». Comment le faire? Il est difficile d'établir des paramètres formalisés. Meschonnic (1973) parle de l'importance, non seulement de la fréquence des phonèmes, mais de leur position, dans le vers ou la phrase, pour le choix des séries significatives.

Les initiales marquées sont-elles toujours attribuables à des séries, à des paradigmes ou des couplages prosodiques? Quand Meschonnic note, dans *qui faisaient germer ces pourritures* (cf. p. 348, v. 28), une marque sur /f/, alors qu'aucun /f/ n'est à proximité, c'est le contre-accent (au sens de Milner et Regnault) d'un long groupe qu'il marque, ou un accent d'insistance. Quand il note des accents à tous les *ni* d'une énumération (cf. p. 348, vers 34 à 36), il note l'effet démarcatif de l'accent initial dans cette situation syntaxique particulière, autant qu'une série consonantique; bien qu'une récurrence soit effectivement là, peut-elle être considérée sur le même plan que celle des /s/, par exemple? Je ne le pense pas. L'accent initial noté par Meschonnic est bien, même dans l'analyse de la poésie, soit un accent «consonantique», soit un accent d'insistance lié à divers autres facteurs que les séries prosodiques.

L'originalité de cette théorie réside dans l'hypothèse d'une homologie entre deux systèmes: celui des figures ou paradigmes prosodiques organisés par le poème et celui des accents intellectuels et affectifs dans le parlé. Meschonnic semble considérer que la saturation prosodique, dans le poème, vient relayer une «expressivité» des accents initiaux qui ne peuvent être marqués que dans le parlé; que les initiales consonantiques appartenant à des figures

ou à des paradigmes représentent, dans le poème, la diction maximale au niveau de l'accent initial — soit l'ensemble des réalisation individuelles possibles. Cette théorie laisse entendre que dans le poème, ce sont ces récurrences qu'il s'agit de noter comme accent initial, et pas les accents du parlé — qui sont indécidables à l'écrit. Mais Meschonnic note des accents initiaux qui ne sont pas déterminés par des récurrences. Dans ces cas, ne revient-il pas à la diction individuelle qu'il veut éviter? Pas tout à fait. Claude Filteau interprète de façon intéressante l'accent prosodique de Meschonnic: «Il s'agit non plus d'accents d'intensité relevant dans bien des cas de l'illusion de la tonique, mais *d'accents de timbre ou encore d'accents portant sur des valeurs sémantiques*; accents d'interprétation, donc, et non pas d'expressivité oratoire» (1987: 10). On peut distinguer cette «interprétation», dont parle Filteau, qui est analyse de certaines situations sémantiques-syntaxiques favorisant la marque contrastive ou démarcative à l'initiale, d'accents purement expressifs surimposés arbitrairement au texte. Ces situations pourraient s'apparenter aux conditionnements phoniques, sémantiques et grammaticaux de l'accent initial que les études de Séguinot et Lucci ont commencé à systématiser. Si on se rappelle que, pour Meschonnic, les éléments d'une figure ou d'une série phonématique organisent une «sémantique», on peut s'expliquer qu'il regroupe sous une même notation les «accents de timbre» et les «accents à valeur sémantique» initiaux, comme une totalisation des «attaques» virtuelles, constitutives du rythme-organisation du poème. Mais tout cela n'est pas explicite dans la théorie.

Analyses fragmentaires de deux poèmes en prose

Des analyses, fragmentaires, de deux poèmes en prose, sont esquissées ici. Elles appliquent les systèmes respectifs de Meschonnic (tableaux I et II) et de Milner et Regnault (tableaux III et IV), afin d'en montrer certains avantages et inconvénients. Ces analyses seront suivies de propositions, illustrées au tableau V. J'ai choisi deux poèmes en prose, pour ne pas que s'ajoute au problème du découpage syntaxique celui du découpage en vers.

Dans le système de Meschonnic, le parti pris de noter toutes les positions où l'accent tonique est possible a l'avantage d'éviter certains choix arbitraires. Par contre, cette notation ne montre pas la hiérarchisation des groupes. Par exemple, du strict point de vue accentuel, on a le même schéma pour:

∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
1) sur le plafond du sommeil

et:

∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
2) sur le plafond le sommeil

La notation de Milner et Regnault:

∪ ∪ ⌊ (—) ∪ (⌊) —
1) sur le plafond du sommeil
∪ ∪ ⌊ — ∪ ⌊ —
2) sur le plafond le sommeil

permet de montrer que le premier syntagme a une plus grande cohésion syntaxique que l'autre, puisque dans ce dernier, «—» indique qu'il y a *nécessairement* un accent sur *plafond*, alors que dans le premier, «(—)» indique qu'il est possible mais non obligatoire.

Pour déterminer les marques ˈ, je n'ai tenu compte que des figures et séries phonématiques. Pour les «figures», je me suis surtout servie, comme limite, du mot phonologique, sauf lorsque des figures complexes le débordaient pour s'étendre à un groupe supérieur. Outre les initiales formant des échos, j'ai noté celles appartenant à des séries importantes dans l'ensemble du texte (c'est le cas des /R/ dans les deux poèmes). Je signale deux seulement des cas d'hésitation rencontrés, dans le poème de van Schendel:

— *ligotés*: il n'y a pas d'écho proche; toutefois, on a, à la fin de la phrase, *possible*, qui lui fait un écho entravé et inversé: (li) et (ibl) et surtout, au début de la phrase suivante, un écho linéaire (li); les deux /li/ sont au début de séquences importantes; et on aura, plus loin, dans le même type de position, *l'inferno* et *Libre*;

— *l'image d'une image de nous*: j'ai considéré les clitiques «de» et «d» dans l'écho, à cause de la densité phonique (répétition de «image», et des phonèmes /d/ et /n/) de cette séquence[26].

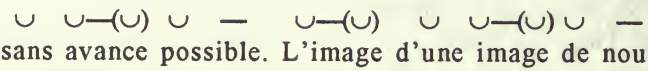
Même si on ne postule pas qu'il y aurait *nécessairement* un *accent* partout où les figures et séries affectent les initiales de mots, ces échos constituent des marques rythmiques, une organisation qui, rapports entre signifiants qu'elle crée, devient «phonologique»,

ainsi que l'explique Meschonnic. L'ensemble des initiales marquées constitue une sorte de totalisation, fondée sur l'organisation discursive, des positions initiales pouvant être accentuées lors de dictions.

Comme le dit Filteau, on obtient, en intégrant ces accents prosodiques, «une notation rythmique beaucoup plus riche» (1987: 10). Il me semble toutefois que, telle qu'appliquée par Meschonnic, cette notation peut comporter un certain brouillage. Non pas tant à cause des marques initiales: ˈ. Mais à cause de l'emploi du système cumulatif de ces marques, lorsque plusieurs accents se suivent, qu'ils soient prosodiques ou toniques. Lorsque le petit trait affecte une syllabe porteuse de l'accent tonique, il ne signale plus nécessairement la présence d'un accent prosodique: il indique plutôt que la tonique fait partie d'un «contre-accent». Un exemple dans les analyses de Meschonnic:

sous les murs dont quelque pucelle eut la défense;
(étude de *Mémoire* de Rimbaud, 1982: 346).

Dans mes analyses:



... sans avance possible. L'image d'une image de nous...
(van Schendel)

Le cumul a l'intérêt de noter les contre-accents, qui sont des points du discours marqués en français, où le principe de l'accent de groupe éloigne généralement les accents. Toutefois, étant donné la polyvalence des petits traits — qui marquent tantôt l'accent prosodique, tantôt le contre-accent — il vaudrait peut-être mieux limiter l'emploi du ˈ à l'accent initial ou alors, employer des marques différentes pour les initiales appartenant à des échos ou séries et pour le contre-accent.

Dans le système de Milner et Regnault, l'accent tonique (marqué _| chez eux et — ici[27]), apparaît seulement à la fin des groupes syntaxiques majeurs, où une accentuation *doit* se produire, alors que les accents toniques résiduels (—), qui marquent les mots phonologiques «en puissance», peuvent ou non être réalisés. Selon les auteurs de *Dire le vers*, les accents toniques résiduels seraient plus

forts que les syllabes non accentuées et moins forts que les accents toniques proprement dits, mais l'échelle de force, utile pour établir un guide diction, ne peut être considérée comme une réalité phonologique stable en français, c'est pourquoi je préfère parler plutôt d'une échelle de probabilité.

La théorie de Milner et Regnault permet donc de noter, par la hiérarchie qu'elle instaure, la différence entre deux groupes nettement distincts et deux groupes dont la tendance à se fusionner sera importante, à cause d'une plus grande cohésion sémantico-syntactique. Ce deuxième point, très intéressant théoriquement, présente toutefois des difficultés à l'analyse. On constatera que j'ai parfois indiqué plusieurs notations lorsque *des mots phonologiques étaient très longs*, ou lorsqu'il y avait *des ambiguïtés syntaxiques* (voir tableaux III et IV).

L'hypothèse d'une échelle de probabilité des accents pose problème dès qu'on compare, par exemple, des mots phonologiques comme:

└ (—) ∪(∪) —
1) J'achète une fleur

et:

└ ∪(—) ∪ (—) ∪ ∪ —
2) ligotés de pas et de tête, ... (van Schendel)

ou:

└ ∪ (└) (└) (—) ∪ (└) —
(l'aquarelle) souffle un gros ballon de fleur d'eau...
(Lapointe)

Peut-on dire que l'accent résiduel du premier est aussi probable que ceux des seconds? Dans les exemples données en 2), les mots phonologiques sont non seulement plutôt longs (des groupes de cette longueur peuvent exister), mais en plus, ils comportent un ou deux chevauchements de syntagmes. «Ligotés de pas et de tête» pose une coordination comme complément du nom; en principe, la coordination ne forme qu'un mot phonologique; le nom et son complément aussi: d'où l'analyse de cette séquence en un groupe. Il semble, à cause du chevauchement, qu'on a plus de chance d'y entendre deux accents toniques, que dans «elle achète une fleur». Fónagy (1980) montre d'ailleurs que de telles situations d'imbri-

cations donnent souvent lieu à des subdivisions. Par exemple, s'il y a chevauchement d'un syntagme du type non + complément du nom et d'un syntagme adjectif + substantif, le deuxième l'emporte et forme un arc: [au **niveau**] [des **premiers harmoniques**]; si le premier substantif a au moins trois syllabes, deux arcs peuvent se former: [les **amplitudes**] [des **divers formants**]; si l'adjectif précède le premier substantif, il peut former avec lui l'arc accentuel: [le **neuvième bulletin**] [d'**information**]. Parfois, l'arc embrasse tout le syntagme complexe: [le **cinquième bulletin d'information**]. Lorsque deux syntagmes seulement se chevauchent, une possibilité demeure donc qu'il n'y ait qu'un seul mot phonologique ce qui pourrait, à la rigueur, être le cas de «ligotés de pas et de tête». Par ailleurs, la suite «souffle un gros ballon de fleur d'eau», formée d'un verbe et de son complément d'objet direct doublement déterminé (par un adjectif antéposé et par un complément du nom, lui-même formé d'un nom et complément du nom), connaît un triple chevauchement: la notation en seul mot phonologique n'y est alors plus plausible.

À cause de ce problème, et aussi parce que le cumul des accents toniques et initiaux résiduels entraîne certaines confusions, le système de Milner et Regnault exige lui aussi des précisions. Comme l'accent tonique et l'accent initial diffèrent par leur importance, leur fonction et leur nature, on essayera de définir ici un sous-ensemble de règles probabilitaires pour chacun des types d'accents.

L'accent principal du français est l'accent tonique, qui affecte en durée la dernière syllabe accentuable d'un groupe syntaxique majeur. Les règles de base employées ici pour déterminer les unités porteuses de cet accent seront celles du mot phonologique de Milner et Regnault; cette unité, je continuerai de l'appeler mot phonologique. Mais ce système doit être précisé à cause des problèmes de longueurs et d'imbrications de syntagmes évoqués plus hauts. La première précision serait la suivante:

> 1) **Les accents résiduels notés dans les mots phonologiques courts, où il n'y a pas de chevauchement de syntagmes, seront moins probables que ceux notés dans des mots phonologiques plus longs, où il y a au moins une imbrication de syntagme.**

Généralement, tous les accents possibles (même résiduels) seront

notés, mais pour éviter un brouillage dans la notation, il pourra arriver que les accents résiduels dans des groupes comme ceux-ci[28]:

∪ (—) (∪) ∪ —
une grande maison
∪ (—) ∪ —
trouée du ciel qu'alors je longe
(du Bouchet, *Ici en deux*, p. 53).

ne soient pas notés. Il faut bien distinguer les simples fusions des imbrications de syntagmes. Les séquences *adjectif antéposé + substantif, substantif + préposition+substantif, verbe + substantif complément d'objet (ou verbe + prép. + circonstant proche)* ne sont pas des imbrications. Lorsqu'elles sont plus longues que dans les exemples présentés précédemment, on notera leurs accents résiduels, car ils deviennent beaucoup plus probables:

(—) —
la poussée des parvenants

De tels syntagmes peuvent autant connaître une accentuation oxytonique (la poussée des parvenants) qu'une accentuation en arc (la poussée des parvenants)

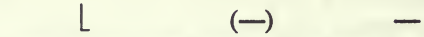
Les imbrications seront des séquences comme: *adjectif + substantif + prép. + subst.*; *subst. + prép. + subst. + et + substantif*, etc. On se rappelera que deux syntagmes imbriqués peuvent: a) ne former ensemble qu'un arc accentuel; b) se scinder en un arc accentuel et un groupe oxytonique; c) former deux arcs accentuels (si les deux groupes ont trois syllabes ou plus) (cf. Fónagy, 1980). On peut en dégager la règle suivante:

> **2) Lorsqu'il n'y aura qu'un chevauchement de syntagme, on pourra le noter comme un seul mot phonologique, s'il n'est pas trop long; *il faudra* toutefois noter des accents résiduels, qui seront plus probables que dans les syntagmes sans chevauchements. Il est aussi possible de scinder le mot phonologique.**

Toutefois, si on note tous les accents résiduels, on notera chaque mot lexical plein au lieu de montrer les sous-groupes qui ont des probabilités de se former:

└ (—) (—) —
le cinquième bulletin d'information

Pour respecter le principe de hiérarchie, il faut laisser tomber les accents résiduels à faible probabilité:


notre cinquième bulletin d'information

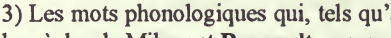
Ou encore, scinder le mot phonologique:

notre cinquième bulletin d'information

Dans le cas des imbrications comportant plus de deux syntagmes, on pourrait formuler la règle suivante:

> 3) Les mots phonologiques qui, tels qu'analysés strictement d'après les règles de Milner et **Regnault, comportent plusieurs chevauchements de syntagmes, seront subdivisés.**

Une séquence comme «souffle un gros ballon de fleur d'eau», par exemple, pourrait être notée comme suit:


souffle un gros ballon de fleur d'eau (2 mots phonologiques)

ou:

souffle un gros ballon de fleur d'eau (3 mots phonologiques)

On pourrait alors noter la cohésion syntaxique de la séquence en l'encadrant par des traits verticaux

|| l'aquarelle | souffle un gros ballon de fleur d'eau |
sur les feuilles du temple ||

Ce qui entraîne ce dernier principe:

> 5) **Pour montrer des hiérarchies syntaxiques lorsqu'il y a des syntagmes imbriqués dans un mot phonologique en acte qu'on doit segmenter (et où des mots phonologiques en puissance deviendront «en acte»), on peut séparer les grands mots phonologiques à forte cohésion syntactique d'un trait vertical. Les**

séquences ponctuées seront alors séparées d'un double ou d'un triple trait.

Ce principe est difficile à appliquer, comme on l'a vu dans les analyses de Meschonnic. L'utilisation de ces traits, qui vise à montrer divers niveaux de groupement, devrait être clarifiée par le commentaire. Le simple trait vertical (|) séparera des «mots phonologiques en acte» *ou* des ensemble de mots phonologiques en puissance devenus mots phonologiques en acte suite à la subdivision d'un mot phonologique complexe. Cela devra être précisé selon les analyses. Le double trait (||) indiquera une ponctuation «faible» (virgule) ou séparera des séquences logiques importantes dans les textes non ponctués (des propositions, par exemple, ou des groupes de phrase qui subissent l'inversion). Le triple trait (|||) sera employé pour les fins de phrases et les ponctuations «fortes» (point, point-virgule).

Pour respecter, dans la subdivision des syntagmes imbriqués, le principe de hiérarchie, le mieux serait de tenir compte de la force des relations de dépendances entre les syntagmes:

— — (—) —
[le kimono [jappe [au clair de miroir]]]

Si on faisait comme suit:

— — — —
le kimono jappe au clair de miroir

la hiérarchie ne serait plus visible.

Même si le système proposé ici paraît un peu complexe, il me semble que la hiérarchisation syntaxique-accentuelle qu'il permet de montrer est un phénomène assez important pour qu'on doive en tenir compte, notamment parce qu'il sert parfois à dissiper des ambiguïtés[29].

Dans la poésie, toutefois, les cas d'ambiguïté sont très souvent insolubles par le contexte. Ces ambiguïtés participent alors d'une pluralisation du sens et il ne faudra pas les réduire. Je prends un exemple dans le poème de Lapointe: «mains de lampes à regard sur le ventre», qui peut donner lieu à au moins trois lectures syntaxiques (A = notation accentuelle; P = paraphrase; S = analyse syntaxique):

1)

— ∪ ⌊ (∪) ∪ ∪ — ∪ ∪ —

A main de lampes à regard sur le ventre

P (la main des lampes à regard est sur le ventre)

S [[main] [de lampes à regard] [sur le ventre]] (*regard* est complément de *lampes*, *lampes à regard* de *main*, et *sur le ventre* de *main* également)

2)

— ∪ — (∪) ∪ ⌊ (—) ∪ ∪ —

A main de lampes à regard sur le ventre

P cette main est faite de lampes qui ont regard sur le ventre

S [[[main]] [[de lampes] [à regard sur le ventre]]] (*sur le ventre* est complément de *regard, à regard sur le ventre*, complément de *lampes*; *de lampes à regard sur le ventre*: complément de *main*)

3)

⌊ ∪ — (∪) ∪ ⌊ (—) ∪ ∪ —

A main de lampes à regard sur le ventre

P la main des lampes a un (le) regard sur le ventre; ou: regarde sur le ventre

S [[main de lampes] [à regard sur le ventre]]

Cette séquence est de toute façon indécidable, ni la grammaire ni la sémantique ne permettent de trancher; chacune des paraphrases proposées est aussi boiteuse que l'autre. Il n'est d'ailleurs pas question de chercher à «élucider» le sens, mais de montrer un fonctionnement. Étant donné que la sémantique, ici, ne permet pas d'établir une hiérarchie syntaxique dans l'enfilade des compléments, la solution serait sans doute, après avoir montré diverses possibilités de lecture, de *marquer chacun des substantifs de l'accent tonique*; il y a ici une tension entre syntaxe et sémantique: la syntaxe tend à créer une cohésion entre les substantifs; la sémantique ne permet pas de hiérarchiser les degrés de cohésion. L'organisation sémantico-syntaxique, dans cette séquence, favorise une *multiplication des marques rythmiques*; multiplication différente de la simple possibilité, due à l'élasticité accentuelle, de réaliser plus moins d'accents résiduels. C'est pour pouvoir montrer la différence entre des séquences comme «main de lampes...» et l'exemple de

Fónagy, «le cinquième bulletin d'information», qu'il est important d'adopter un système tenant compte de la hiérarchisation syntaxique dans la probabilité des accents. Un tel système comporte bien sûr une part de flou: tout ne peut être indiqué sur le même tableau sous peine de brouillage. Il faudra, dans chaque texte, expliquer les choix qui seront faits.

La situation de l'accent initial est différente, mais son analyse comportera également une part d'interprétation qu'il faudra expliciter. Cet accent, d'abord reconnu comme «subjectif», tend à se répandre dans le système de la langue. Il tend notamment, selon certains facteurs de conditionnement, à affecter le début des groupes syntaxiques, pour assurer leur démarcation et créer un «mot phonologique». On a peu de précisions sur la nature de cet accent démarcatif, mais comme il est plausible qu'il soit une généralisation de l'accent d'insistance, on peut le considérer comme un accent «vertical» (Morier), affectant surtout l'intensité du phonème d'attaque. Il n'est pas exclu que d'autres paramètres (durée, hauteur) puissent également l'affecter. L'essentiel pour une analyse rythmique de l'écrit, qui ne vise pas un schéma de diction, sera d'envisager la syllabe affectée de l'accent initial comme plus marquée que ses voisines non accentuées. Le statut accordé ici à l'accent initial sera celui que décrit Filteau, lorsqu'il interprète l'accent prosodique de Meschonnic: il s'agit «d'accents de timbre ou encore d'accents portant sur des valeurs sémantiques» (1987: 10). J'ajouterais qu'il peut assurer les fonctions démarcatives et contrastives que lui reconnaît Séguinot, qu'il peut, comme le dit Lucci, actualiser «la hiérarchie informationnelle des unités successives de l'énoncé», ce qui n'entre pas en contradiction avec «accent portant sur des valeurs sémantiques».

Aux récurrences de timbres notées par Meschonnic, on ajoutera l'accent initial de mot phonologique, (cf. règle 2 de Milner et Regnault) mais seulement lorsque l'un des «conditionnements» définis par Lucci dans ses règles probabilitaires semblera l'imposer. Tous les débuts de mots phonologiques ne seront donc pas marqués. Voici un résumé des principaux facteurs susceptibles d'entraîner l'accent initial:

1) Les initiales (particulièrement consonantiques) appartenant à une série phonétique importante seront marquées;

2) L'accent initial est plus probable au début d'un mot phonologique long;

3) L'accent initial est plus probable lorsque le mot commence par un groupe consonantique;
— il est moins probable lorsque le mot commence par une voyelle et par une liquide;
— dans l'ordre, les degrés intermédiaires de probabilité seraient: les occlusives et les constrictives;

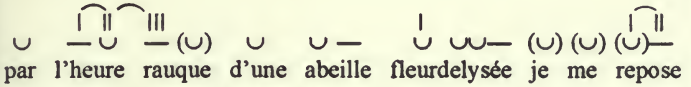
4) Une correspondance peut s'établir entre poids phonique et poids sémantique (gigantesque; fondamental, etc.).

5) Les mots porteurs d'un radical et susceptibles de connaître un antonyme par le même processus sont plus susceptible de recevoir l'accent initial (infirmer, ininflammable, etc.).

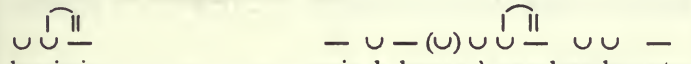
L'accent initial, qui est, selon la plupart des données, «vertical», sera marqué d'un petit trait au-dessus de la brève ◡, ou parfois, plus rarement, de l'accent tonique —[30]. J'ai décidé d'adopter ce signe, plutôt que celui de Milner et Regnault (L), parce qu'il pourrait dans des circonstances particulières se superposer à l'accent tonique (surtout résiduel) et qu'on peut l'utiliser dans certains cas à l'intérieur du mot phonologique, alors que le signe de Milner et Regnault en marque spécifiquement le début. *Je n'utiliserai toutefois ce signe que pour marquer l'accent initial.* Les marques cumulatives de Meschonnic, qui indiquent une succession d'accents, me semblent brouiller la notation en donnant trop de polyvalence au signe. Les «contre-accents» de Meschonnic pourront être indiqués par une courbe en surplomb. Les initiales appartenant à des séries phonétiques pourront, en plus du petit signe vertical, être affectées du caractère gras.

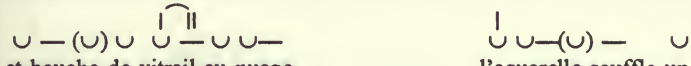
Les principes d'analyse proposés ici sont un guide et non des règles sûres, qui malheureusement n'existent pas en français. L'analyse devra s'appuyer sur l'organisation d'ensemble du poème, et même sur celle du recueil. Le tableau V est une application du système qui vient d'être proposé au texte de van Schendel. Présenté seul, un tel tableau n'est pas complet: il devrait être assorti d'une analyse plus développée, explicitée dans un commentaire. Les tableaux de notation ne sont qu'un outil, non pas toute l'analyse.

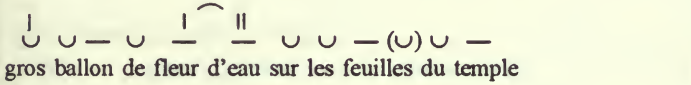
I- Analyse d'un poème de P.-M. Lapointe
(notation de **Meschonnic**)

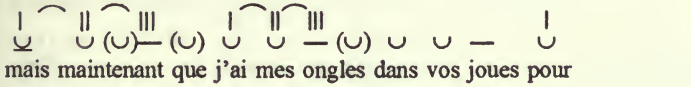

par l'heure rauque d'une abeille fleurdelysée je me repose

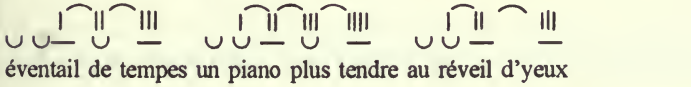
sur le plafond du sommeil le kimono jappe au clair

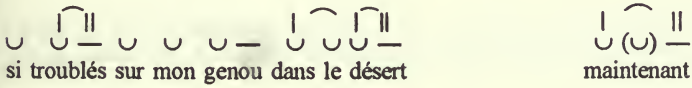

de miroir main de lampes à regard sur le ventre


et bouche de vitrail au nuage l'aquarelle souffle un


gros ballon de fleur d'eau sur les feuilles du temple


mais maintenant que j'ai mes ongles dans vos joues pour


éventail de tempes un piano plus tendre au réveil d'yeux

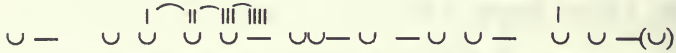

si troublés sur mon genou dans le désert maintenant

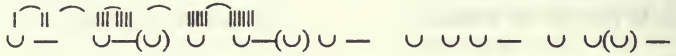
hier

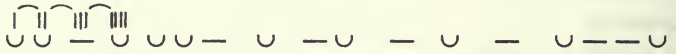
Paul-Marie Lapointe (1971: 25)

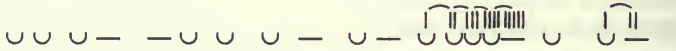
II- Analyse d'un poème de M. van Schendel
(notation de **Meschonnic)**

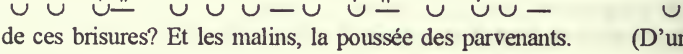
26.

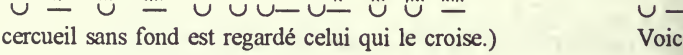

Ensemble et sans succession, ligotés de pas et de tête, sans avance

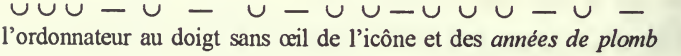

possible. L'image d'une image de nous qui voyageons, un figement;

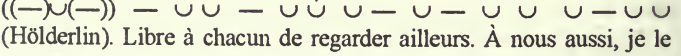

rebrousser ce glomérule. Le *beat* au temps du plomb, l'*inferno* d'une


autre misère, l'ordre pour la mort en vie; la coaliser: mais comment


de ces brisures? Et les malins, la poussée des parvenants. (D'un


cercueil sans fond est regardé celui qui le croise.) Voici


l'ordonnateur au doigt sans œil de l'icône et des *années de plomb*


(Hölderlin). Libre à chacun de regarder ailleurs. À nous aussi, je le

désire.

Michel van Schendel (1987: 56)

III- Analyse d'un poème de Lapointe
(notation Milner et **Regnault**)

∪ —∪ —(∪) ∪ L— L ∪∪— (∪) (∪) (L) —
par l'heure rauque d'une abeille fleurdelysée je me repose

∪ ∪ L (—) ∪ (L) — ∪ L ∪ — L ∪ (L)
sur le plafond du sommeil le kimono jappe au clair

∪ ∪ — L ∪ — (∪) ∪ ∪ (—) ∪ ∪ —
de miroir *main de lampes à regard sur le ventre

∪ L (∪) ∪ ∪ — ∪ ∪— L ∪—(∪) — ∪
et bouche de vitrail au nuage *l'aquarelle souffle un

L (L)(—) (∪) (—) — ∪ ∪ L (∪) ∪ —
gros ballon de fleur d'eau sur les feuilles du temple

∪ L (∪) (—) (∪) ∪ ∪ — (∪) ∪ ∪ — ∪
mais maintenant que j'ai mes ongles dans vos joues pour

L ∪ — ∪ — ∪ L — ∪ — ∪ L — (—)
éventail de tempes un piano plus tendre au réveil d'yeux

∪ (L) — ∪ ∪ L — ∪ (∪) L — L (∪) —
si troublés sur mon genou dans le désert maintenant

(L)—
hier

*À cause des syntagmes imbriqués, il y a plusieurs possibilités; par ex.:

— ∪ (—)(∪)∪ (L) — ∪ ∪ — ∪ L (∪) ∪ ∪ —
*main de lampes à regard sur le ventre et bouche de vitrail
∪ L—
au nuage

— ∪ L (∪)∪ ∪ — ∪ ∪ —
*main de lampes à regard sur le ventre...

L ∪ — L ∪ (L) ∪(—) (∪) (L) —
*l'aquarelle souffle un gros ballon de fleur d'eau

L ∪ — — ∪ L ∪ — ∪ L —
*l'aquarelle souffle un gros ballon de fleur d'eau etc.

IV- Analyse d'un poème de M. van Schendel
(notation de Milner et **Regnault**)

26.

L (—) ∪ (L) ∪ ∪ — L ∪(—) ∪(—) ∪ ∪ — L ∪—(∪)
Ensemble et sans succession, ligotés de pas et de tête, sans avance

L — L —(∪) ∪ L(—)(∪) ∪ (—) ∪ (L) ∪ — ∪ L (∪) —
possible. L'image d'une image de nous qui voyageons, un figement;

L ∪ (—) ∪ (L) ∪ — ∪ — ∪ L ∪ — ∪—(—) ∪
rebrousser ce glomérule. Le *beat* au temps du plomb, l'*inferno* d'une

(L) ∪ ∪ — —(∪) ∪ ∪ L ∪ — ∪ L ∪∪— ∪ L —
autre misère, l'ordre pour la mort en vie; la coaliser: mais comment

∪ ∪ L — ∪ ∪ L — ∪ L (—) ∪ (L) ∪ — ∪
de ces brisures? Et les malins, la poussée des parvenants. (D'un

L (—) ∪ — ∪ L ∪(—) (L) ∪ ∪ ∪ — L (—)
cercueil sans fond est regardé celui qui le croise.) *Voici

L ∪ ∪ — ∪ L ∪ — ∪ L (—) ∪ ∪ (L) ∪ ∪ —
l'ordonnateur au doigt sans œil de l'icône et des *années de plomb*

((—)∪(—)) L ∪ ∪ — ∪ L ∪ (—) ∪ — ∪ L ∪ — ∪ ∪
(Hölderlin). Libre à chacun de regarder ailleurs. À nous aussi, je le

∪ —
désire.

*À cause de l'accumulation de déterminants et des imbrications de syntagmes, plusieurs analyses syntaxiques et accentuelles sont possibles.

V- Analyse d'un poème de van Schendel

26.

∪ (—) ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪∪— ∪ (—) ∪ ∪ — ∪ ∪—(∪)
Ensemble et sans succession,||ligotés de pas et de tête,||sans avance|

∪ — ∪—(∪) ∪ ∪—(∪) ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪
possible.|||L'image d'une image de nous qui voyageons,||un

∪ (∪)— ∪ ∪ (—) ∪ ∪ ∪— ∪ — ∪ (—) ∪ —
figement;|| rebrousser ce glomérule.|||Le *beat* |au temps du plomb,||

∪ — — ∪ ∪ ∪ ∪ — — ∪ ∪ ∪ — ∪ —
l'*inferno* d'une autre misère,||l'ordre pour la mort en vie*;|||

∪ ∪∪∪— ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ —
la coaliser:|| mais comment| de ces brisures?|||Et les malins,||

∪ ∪ (—) ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ (—) ∪ — ∪ ∪ ∪ —
la poussée des parvenants.||| (D'un cercueil sans fond| est regardé|

∪(—) ∪∪ — ∪(—) ∪ ∪ ∪ — ∪ (—) ∪ — ∪
celui qui le croise.)||| Voici l'ordonnateur au doigt sans œil de

∪(—) ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ((—)∪(—)) ∪ ∪ ∪ —
l'icône et des *années de plomb* (Hölderlin).|||Libre à chacun|

∪ ∪ ∪(—) ∪ — ∪ (—) ∪— ∪ ∪ ∪ ∪ —
de regarder ailleurs.||| À nous aussi,|| je le désire.|||

*On pourrait analyser ce segment comme suit: «l'ordre | pour la mort en vie»; ou comme suit «l'ordre pour la mort| en vie». C'est pourquoi il est préférable de tout marquer, ce qui maintient l'ambiguïté entre les deux découpages possibles.

NOTES

1. L'accent de mot demeure stable quelle que soit la place du mot dans la phrase, que la langue soit «à accent fixe», c'est-à-dire à accent qui tombe toujours sur la même syllabe dans tous les mots, par exemple la première ou la dernière, ou «à accent mobile», c'est-à-dire que la position de l'accent change d'un mot à l'autre, mais conserve toujours la même place dans un mot donné.

2. Comme le dit Meschonnic (1982: 416), c'est-à-dire qu'il se combine avec l'intonation — et que, bien qu'il soit surtout lié à la durée, il peut aussi reposer sur l'intensité et la fréquence du son.

3. Notamment par Meschonnic (1982: 418-426 et 1990a: 40-47).

4. Marouzeau (1924-1925), «Accent affectif et accent intellectuel», *Bull. Soc. Ling. Paris*, XXV, p. 86, cité par Séguinot (1977).

5. Mot phonologique = groupe syntaxique majeur.

6. Selon l'expression de Paul Garde (1968: 96), reprise par Rossi (1980a: 14), Meschonnic (1982: 418) et Lucci (1983: 34).

7. Séguinot (1977) observe d'ailleurs qu'il n'est pas nécessaire que l'antonyme existe réellement en langue pour qu'un mot préfixé tende à être accentué: il suffit qu'il y ait virtualité d'antonyme.

8. Lucci observe même une variabilité du conditionnement accentuel pour les prépositions (généralement inaccentuées): «[...] à contexte identique, l'accentuation d'unités comme "même, sans, tant" est beaucoup plus fréquente que celles comme "à, avec, sur, sous, dans, pour"» (1983: 87).

9. Qui prolongent celles de Fónagy, qui elles-mêmes ont inspiré Milner et Regnault.

10. Lucci rapproche explicitement, ici, la question du mot phonologique et celle de l'accent initial. Ses travaux sur l'accent didactique semblent faire le pont entre les observations de Fónagy (auxquelles Milner et Regnault renvoient) et la théorie de *Dire le vers*.

11. Les accents d'intention sont notés par des caractères gras affectant le phonème ou la syllabe marqués: «c'est **é**pouvantable» (intellectif) et c'est **é**pouvantable (affectif). Milner et Regnault, dont l'ouvrage est un guide de diction, font remarquer qu'il est rarement nécessaire, une fois les autres règles d'accentuation maîtrisées, d'ajouter des accents d'insistance. Ils ne donnent que quelques cas où il serait pertinent de le faire. Ce sont, pour l'accent affectif, les mots eux-mêmes affectifs (triompher, Bannissez, atroce, etc.); pour l'accent d'intellection, il y a «les cas de citations, où l'on reprend mot pour mot les paroles d'un autre, pour les rappeler, ironiser sur elles, ou encore les corriger» (p. 108), ainsi que les cas de «la répétition du même mot à des fins d'incantation, d'imprécation, d'admonestation, etc.» (*ibid.*). Ces précisions montrent encore que le contre-accent a surtout la fonction d'assurer, avec l'accent final, la cohésion des groupes.

12. À certaines époques de l'alexandrin, notamment à la fin du XIXe siècle, les discordances syntaxe-mètre créent des marques supplémentaires aux fins de vers «non accentuables» en langue: on ne peut préjuger qu'il s'agit d'accents proprement dits, mais ce sont des marques métriques. Ce corpus n'est pas abordé par Milner et Regnault.

13. Il faudrait dire que la métrique doit tenir compte du système phonologique d'une langue: une métrique quantitative n'est pas possible en français, par exemple. Jenny nuance à juste titre le postulat de l'homogénéité des règles du vers et de la langue; les règles du vers sont dérivées de celles de la langue, mais ne leur sont

pas entièrement homogènes: «Toute forme métrique accomplit [...] une *mimésis* des formes phonologiques de la langue, au sens d'une schématisation, d'une conversion de ses unités en leur propre épure» (1990: 117-118).

14. On peut même se demander s'il existait: ce sont Milner et Regnault eux-mêmes qui expliquent par sa nouveauté la non-reconnaissance généralisée de l'accent initial. La théorie du contre-accent permet à Milner, qui défend la théorie des quatre accents de vers dans l'alexandrin classique, de trouver un accent mobile dans une hémistiche où il n'y aurait pas de fin de mot phonologique. Voir Milner (1987).

15. La diction des vers n'est évidemment qu'une diction — pas une règle de langue.

16. Il est, plus précisément, un accent que Meschonnic appelle «prosodique» et dont la définition dépasse en fait celle de l'accent d'insistance de Morier, puisqu'elle inclut les récurrences phonématiques.

17. Cette précision est importante: les signes de la longue et de la brève étant des signes diacritiques traditionnellement appliqués à des métriques quantitatives, leur emploi en français peut créer une confusion.

18. À ne pas confondre avec le contre-accent de Milner et Regnault, qui désigne l'accent initial.

19. V. Lucci (1980; 1983) observe un «conditionnement négatif» de l'accent initial pour la voyelle. Ce qui plaide en faveur du «consonantisme» de Meschonnic, du moins en ce qui concerne les accents prosodiques.

20. Meschonnic cite Othon Riemann et Médéric Dufour (1893), *Traité de rythmique et de métrique grecques*, Armand Colin, p. 16.

21. Ces diverses théories seront rediscutées au chapitre 6.

22. En tout cas, sa préoccupation pour les séries consonantiques se marque dans sa propre diction de ses poèmes: il matérialise, en accentuant les initiales consonantiques, sa théorie dans sa diction. Il faut écouter la cassette, cf Meschonnic (1989). Mais ceci n'est que peu lié à ce qui est en cause ici, à savoir, si sa *notation* «maximale» (pour les accents de groupe et initiaux) en poésie s'appuie sur une tradition de dire, comme le fait sa notation dans les articles du *Monde*.

23. Il n'y a pas, d'ailleurs, *une* tradition de la diction pour toute la poésie française, mais plusieurs, selon les époques, les poètes, les comédiens. Aussi serait-il difficile de rapporter l'étude rythmique d'un poème à des habitudes de diction qui seraient propres à la poésie comme «genre de discours».

24. Le débit lent favorise généralement une accentuation plus fréquente; P. Garde dit que «[les] groupes seront d'autant plus longs que le début sera plus rapide et moins soigné» (1968: 95); ce dernier passage est cité par Meschonnic (1982: 418).

25. Meschonnic commente d'ailleurs cette série, p. 348-349.

26. D'autres raisons de «conditionnement de l'accent initial» (Lucci) peuvent inciter à marquer les initiales relevées, comme le poids sémantique de «ligotés», par exemple.

27. Le signe — est plus accessible dans les traitements de texte. Le signe de Milner et Regnault m'apparaît pourtant préférable, puisqu'il se distingue du signe conventionnel des métriques quantitatives. On tiendra compte que les signes ∪ et — sont ici des conventions et ne renvoient pas à des quantités du simple au double.

28. Les accents initiaux ne sont pas notés pour l'instant.

29. Cf. l'exemple de Philippe Martin, «il a peint la jeune fille en noir».

30. Il arrivera (rarement) qu'un indiquera des cas de superposition d'accent

initial et d'accent tonique, notamment lorsqu'un monosyllabe ou un dissyllabe avec finale atone, survenant au début d'un mot phonologique, peut être affecté soit de l'accent initial, soit de l'accent tonique résiduel, comme dans cet exemple:

∪ — ∪ (—) ∪ —

le *beat* au temps du plomb;

Cette notation permet d'indiquer une ambiguïté ou un syncrétisme. Souvent, il ne sera pas nécessaire de le faire, puisque les séries phonétiques (qui créeraient la possibilité d'une marque initiale en plus de l'accent tonique) seront analysées par d'autres moyens. Dans l'exemple ici, la double notation indique que même si l'accent résiduel n'était pas réalisé, on aurait une marque initiale de toute façon. Lorsque les deux accents sont purement syncrétiques, (lorsque l'accent tonique est reconnu comme certain), la double marque est peu utile.

Chapitre 5

Intonation et groupes supérieurs

Le mot *intonation*, désignant l'air sur lequel se modulent les phrases, rappelle l'importance de la voix dans le langage. Tout comme *phonie*, du grec *phonê*, «voix, son», *intonation*, du verbe latin *intonare*, qui signifie, dans son emploi transitif, «proférer avec force», et intransitif, «tonner, faire tonner» ou encore «faire retentir», renvoie à la composante sensible, acoustique, de la parole et à son lieu de profération, la voix. Intonation et phonie, en tant que support et articulation du langage, sont à la frange entre un corps, une subjectivité et une production symbolique.

L'importance de l'intonation dans la signification en langue parlée est indéniable, mais son rôle demeure l'un des phénomènes les plus difficiles à décrire pour la linguistique. Beaucoup de linguistes considèrent l'intonation (tout comme l'ensemble de la *prosodie*, entendue au sens de «domaine de la phonétique qui échappe à l'articulation en phonèmes» (Arrivée, Gadet, Galmiche, 1986: p. 577), soit l'intensité, la hauteur et la durée) comme une dimension *suprasegmentale* du langage, c'est-à-dire comme quelque chose qui se superpose, s'ajoute à la chaîne des mots, du sens. Toutefois, cette conception de l'intonation comme superposition, doublure, surplus du sens est insatisfaisante à maints égards. Dans beaucoup de cas, l'intonation n'est pas seulement une expressivité qui peut s'ajouter au sens des paroles tout en demeurant isolable de lui, mais une composante essentielle à l'interprétation de telle ou telle phrase.

La façon de définir les fonctions de l'intonation dans le discours varie selon les théories; on distingue généralement des fonctions dénotatives (référentielles) et connotatives (expressives ou

impressives). P. R. Léon (1970: 58) oppose une fonction *expressive* ou *phonostylistique* à une fonction *intellectuelle*, c'est-à-dire *référentielle* (selon Jakobson, 1963) ou *distinctive* (selon Martinet, 1960). Pour lui, il n'existe aucun message purement référentiel, sans qu'interviennent «des informations d'ordre phonostylistique» (Léon, *ibid.*). Par ailleurs, il suppose que les éléments émotifs du discours constituent *un système de relations dont les règles seraient à découvrir et à formuler*, plutôt qu'une série de phénomènes isolés dont seule une taxinomie pourrait rendre compte. Il essaie de classer «les fonctions phonostylistiques assumées par l'intonation» à partir de données instrumentales et auditives qu'il met en relation les unes avec les autres. Sans entrer dans le détail du classement, on retiendra qu'il dégage, parmi les fonctions phonostylistiques, une fonction *identicatrice* et une fonction *impressive*. La première concerne

> ce qui caractérise le sujet parlant, à son insu le plus souvent; elle permet de repérer, d'une part, des signes physiologiques, tels que ceux qui, dans la voix, aident à identifier l'âge, le sexe, les émotions et les caractères et, d'autre part, des signes plus proprement linguistiques inconscients, comme l'accent de groupe social ou régional (1970: 58).

Ces derniers signes ont une valeur idiomatologique. La seconde fonction est «celle qui permet au locuteur d'imposer volontairement à sa parole des effets de style: accent emphatique, style oratoire, etc.» (*ibid.*, p. 59).

Le phonostylistique et le référentiel de Pierre Léon deviennent, chez Georges Faure (1970), deux «niveaux informationnels», subjectif et objectif; à l'intérieur de ces niveaux, des «oppositions prosodématiques» assument diverses fonctions. Le niveau objectif (ou notionnel, dénotatif, représentatif) est défini comme celui où «le locuteur informe l'auditeur d'un état de choses auquel il se sent totalement étranger et au sujet duquel il ne manifeste aucune réaction personnelle» (1970: 98). Le langage scientifique, par exemple, privilégie ce niveau. Le niveau subjectif est celui où l'acte de parole manifeste «la réaction du locuteur à une situation donnée» (*ibid.*), cette réaction ne se limitant pas aux émotions, mais pouvant comporter la réflexion personnelle, la volonté et tout autre type de motivation. Ce niveau comporte deux aspects, un as-

1. Celle-ci est décrite plus à fond dans Léon et Martin, 1969.

pect proprement *expressif* (proche de la *fonction identificatricede Léon, mais le sens est ici plus restreint), «le locuteur se bornant dans ce cas à "faire sortir" de lui, pour s'en libérer, toutes sortes de tensions» (ibid.*, p. 98-99) et un aspect *impressif* (très semblable à la *fonction impressive* de Léon) où «le souci majeur du locuteur, tourné cette fois vers l'auditeur, est de peser sur le comportement de ce dernier, ou sur ses pensées, ou sur ses sentiments» (*ibid.*, p. 99).

Au niveau objectif, les structures «prosodématiques» peuvent avoir une fonction *démarcative*: «les ruptures ou les influences tonales, associées à d'autres paramètres prosodiques (et éventuellement à des pauses) actualisent alors les jonctures — ou, pour reprendre l'expression de Bolinger (1968), des *disjonctions* intonatives qui segmentent l'énoncé en un certain nombre d'unités de sens dont la mise en évidence clarifie le message» (*ibid.*). La démarcation «peut être dénuée de toute valeur discriminative» (*ibid.*), comme dans l'exemple suivant: *J'ai rencontré Paul/ il y a quelques jours/ à la sortie de la gare*, où la séparation en trois segments (qui n'est pas obligatoire et pourrait disparaître si le locuteur parlait plus vite) ne fait que favoriser la compréhension de la phrase, sans en changer le sens. À la fonction démarcative peut s'ajouter une fonction *distinctive*. Cette fonction «peut impliquer une segmentation lexicale déterminée, susceptible, en se déplaçant, de faire apparaître des mots entièrement nouveaux» (*ibid.*). Faure donne plusieurs exemples (voir p. 100) dont:

Elle est maladroite.
Elle est mal, à droite.

La fonction distinctive de la démarcation peut jouer sans qu'il y ait altération de la segmentation lexicale. Faure donne encore plusieurs exemples, dont celui-ci:

C'est bien! ce que tu dis (Ce que tu dis est bien)
C'est bien ce que tu dis! (C'est parfaitement conforme à ce que tu viens d'exprimer) (p. 100)

Faure observe aussi une fonction *accentuelle*, doublée ou non d'une fonction *distinctive*. Il donne un exemple en anglais pour la fonction accentuelle distinctive:

I have certain *proofs.* (pas d'accent sur *certain*, signifie «j'ai quelque preuves»)

I have certain *proofs.* (avec accent sur *certain*, signifie «j'ai des preuves irréfutables») (p. 101).

Il évoque enfin — et cette fonction pourra être intéresser les problèmes de rythme dans un texte — une *fonction purement distinctive*, «très souvent localisée au terme de l'énoncé», qui «est assumée par une inflexion ou une rupture tonale, susceptibles de commuter avec une inflexion ou une rupture d'un autre type, sans changer la segmentation de la phrase ni son schéma accentuel» (p. 102). Dans cette catégorie, se rangent les «oppositions intonatives qui distinguent les différents types de phrases (énoncés déclaratifs, questions, interrogations, ordres, phrases implicatives, etc.)» (*ibid.*).

Au niveau *subjectif*, les structures prosodématiques ont une fonction distinctive. Dans la plupart des situations concrètes, une suite de mots ordonnés selon la syntaxe mais dépourvue de structure prosodique n'est qu'un «*porteur vide*», une sorte de «*thème* à propos duquel sont manifestées des réactions qui sont à la fois la *raison d'être* et la *substance* de l'énoncé» (p. 102).

Les études de l'intonation sont généralement menées depuis un corpus oral («naturel» ou «simulé») enregistré, qui est traité avec divers appareils de mesure acoustique, comme les analyseurs de mélodie. Il est très difficile d'étudier l'intonation dans un texte écrit, puisque, comme tous les phénomènes prosodiques, elle est peu et mal transcrite: «la pause et l'intonation ne sont que signalées par une marque approximative (virgule, point, point-virgule, deux points, point d'interrogation ou point d'exclamation)» (Arrivé, Gadet, Galmiche, 1986: 577). Les contours intonatifs d'ensemble ne sont pas indiqués par l'écrit et sont d'ailleurs même difficiles à représenter graphiquement lorsqu'ils sont analysés par des machines.

Pour l'accentuation, dans une langue comme le français surtout, le texte écrit est une sorte de partition pouvant donner lieu à plusieurs réalisations; cela est aussi vrai pour l'intonation. Certaines études «intonatives» du texte littéraire ont déjà été tentées. Léon (1970) mentionne quelques travaux dans lesquels «on étudiait la projection phonostylistique de l'intonation sur le texte écrit destiné à être interprété» (p. 59). Mais, comme il le dit, «c'était une sorte d'étude normative, assez peu scientifique, de ce qu'on supposait que l'auteur aurait voulu qu'on intonât» (*ibid.*). Karcevskij,

Grammont, Fouché, Marouzeau ont étudié des textes de Bossuet, Chateaubriand ou Flaubert. Léon explique que ces phonéticiens étudiaient davantage le rythme accentuel que l'intonation, car ils reconstruisaient intellectuellement le schéma mélodique de la phrase d'après sa structure syntaxique. Ce qui, en soi, pourrait avoir un certain intérêt. Le problème réside surtout dans le fait que ces études débordaient l'analyse syntaxique pour projeter des interprétations fantaisistes. Léon donne l'exemple de Spitzer qui écrit, à propos de l'intonation nord-américaine de *good bye*, que l'on reconnaît, dans la dernière syllabe de l'expression, «un jeu coquet qui consisterait dans cette complaisance prolongeant des attitudes, avec laquelle l'américaine semble jouir de ses émotions et aime s'étaler, sachant bien que tout ce qui émane d'elle est gentil et intéressant, et particulièrement sa voix de femme» (Spitzer [1939], cité par Léon, 1970: 59).

S'il est impossible de déterminer *une intonation* dans le texte écrit, s'il y a manque de rigueur à «supposer ce que l'auteur aurait voulu qu'on intonât», quelle est alors la pertinence de retenir l'intonation comme constituant rythmique dans l'analyse de textes écrits? Cette question en recouvre une autre, qui n'a pas encore été abordée: quel est le rôle de l'intonation dans le rythme d'un poème? Il n'est pas facile de répondre à cela dans l'abstrait. Meschonnic propose une piste de réflexion à ce sujet:

> Au rythme des timbres, rythme des mots, rythme consonantique, s'ajoute le rythme de la phrase, rythme des pauses, des ruptures et des continuités, que la scansion biblique a codifié dans aucune autre «poésie», à ma connaissance. Ce rythme des pauses est distinct et proche de l'intonation, qui n'est pas le rythme mais qui a son propre rythme, et était dit se «superposer» à celui de l'accent (1982: 221).

L'intonation et les pauses, ensemble, vont constituer un mode de groupement et de découpage dans la chaîne, groupement et découpage qui forment un palier du rythme dont les unités sont supérieures à celles du groupe rythmique ou mot phonologique. C'est un tel découpage qui pourrait être pris en compte dans une analyse rythmique du texte écrit. Il reste à préciser les limites d'une analyse de ce découpage et son rapport avec l'intonation.

Pierre R. Léon et P. Martin (1969) distinguent trois types d'unités qui servent à la description phonétique de l'intonation du français. Il y a d'abord la *syllabe*, dont la mélodie est relativement stable par rapport à des langues comme l'anglais, où des changements de ton surviennent au cours de son émission. L'unité

suivante est le *groupe rythmique*, qui représente une seule unité d'articulation terminée par un accent. L'unité supérieure est le *groupe de souffle*, qui a été décrit entre autres par Grammont (1948) et Fouché (1959). Ce *groupe de souffle* peut coïncider avec le *groupe rythmique* dans les phrases courtes, mais il peut aussi englober plusieurs groupes rythmiques, entre deux pauses. Léon le définit ainsi:

> Le groupe de souffle correspond au «breath group» noté par Ph. Lieberman (1967) comme résultant de l'activité synchronisée des muscles de la poitrine, de l'abdomen et du larynx pendant le cours d'une expiration. Le groupe de souffle ne se réalise pas toujours d'une manière aussi nette et ne coïncide pas forcément avec une unité linguistique. Dans la conversation, le groupe de souffle fonctionne souvent indépendamment des unités linguistiques intonatives. La pause qui le délimite peut résulter d'un blocage respiratoire momentané. Il peut être caractérisé, outre par des phénomènes physiques ci-dessus mentionnés, par une montée intonative, s'il coïncide avec un groupe de continuité et par une descente intonative s'il coïncide avec un groupe de finalité (1969: 44-45).

Dans les analyses du texte écrit, on ne pourra tenir compte d'éventuelles courbes intonatives à l'intérieur de la syllabe, d'une part parce qu'il y en a peu en français, et d'autre part parce que celles qui pourraient survenir ne peuvent être déterminées à partir de l'écrit, à moins que le poète n'use d'un artifice graphique quelconque (grosseur et position des lettres) pour suggérer un changement de hauteur, d'intensité ou de fréquence. Le groupe rythmique lui-même ne sera pas analysé en terme de courbe mélodique: on se contentera de l'étudier du point de vue accentuel, encore une fois parce que les courbes à l'intérieur de la phrase sont trop sujettes à des variations qui ne sont point rendues par l'écrit. On pourrait cependant prendre en compte, au-dessus du groupe rythmique, une unité supérieure, une sorte de *groupe de souffle* dont la réalisation orale implique nécessairement, à son *terme, «une inflexion ou une rupture tonale» assumant une fonction distinctive*, pour employer les mots de Georges Faure. Il ne s'agirait pas de décrire une courbe mélodique à l'intérieur de cette unité supérieure — puisqu'on rencontrerait les mêmes problèmes que pour le groupe rythmique, mais de décrire ces unités, délimitées par une inflexion ou rupture tonale assumant une fonction distinctive, à l'aide d'une opposition très simple entre la continuité, l'inachèvement, la suspension (qui correspondrait généralement à une montée, ou en tout cas à une

absence de descente de la voix au terme du groupe) et la finalité, l'achèvement, la conclusion (qui correspondrait à une chute de la voix à la fin du groupe).

Avant de préciser les modalités d'analyse de ce niveau de groupement, il faut revenir sur la dénomination provisoire de *groupe de souffle*, et sur les possibilités (limitées) de définir des des pauses et des séquences comportant une finale suspensive ou conclusive dans le texte écrit. Le groupe de souffle, tel que défini, après Grammont, Fouché et Lieberman, par Léon, est censé résulter d'une «activité synchronisée des muscles de la poitrine, de l'abdomen et de la poitrine pendant le cours d'une expiration». Dans l'écrit, le groupe qu'on envisage de prendre en compte est une phrase ou un segment de phrase délimité par deux signes de ponctuation ou deux espaces blancs (comme le vers, par exemple, s'il n'est pas ponctué entre les blancs et les retours à la ligne, ou les segments détachés par des blancs s'ils ne sont pas ponctués entre les espaces). Ce groupe ne correspond pas forcément à un *groupe de souffle* au sens qui vient d'être défini: d'une part, il ne serait pas nécessairement prononcé en une seule expiration dans une lecture; d'autre part, on ne pourra faire autrement que de définir ce groupe par une analyse syntaxique (en tenant compte aussi des coupures typographiques qui peuvent, dans la poésie, ne pas obéir au découpage syntaxique) alors que dans la parole, le groupe de souffle ne suit pas toujours le découpage syntaxique, ainsi que le montre Léon dans plusieurs exemples enregistrés, dont celui-ci:

> *J'ai / euh / bien sûr / été / à la fois / attiré et repoussé / par l'œuvre de Flaubert / telle qu'elle se présente dans ses lettres* (extrait d'une entrevue avec J.-P. Sartre, cité par Léon 1969: 45).

Il vaut mieux donner un autre nom à l'unité qui sera analysée, pour éviter de donner l'impression d'une identification de cette unité (définie par une analyse de l'organisation phrastique et typographique) avec une réalisation phonique empirique. J'avais pensé à *unité d'intonation*, mais ce nouveau concept n'est pas clair non plus: premièrement, parce que les travaux des phonéticiens montrent trop bien que la plus petite différence pertinente dans l'intonation peut se situer à un niveau bien inférieur à celui du type de groupe qu'on cherche à décrire, ce qui rendrait inexacte sa désignation comme *unité* d'intonation; deuxièmement, parce que le mot *intonation* lui-même, bien qu'utilisé parfois pour la description de distinctions formelles, phonologiques, renvoie encore trop

à une réalisation phonique substantielle qu'on ne saurait décrire à partir de l'écrit. Il est difficile de donner une détermination linguistique à cette *unité* ou à ce *groupe*: on ne peut pas, non plus, dire groupe phrastique, puisque l'unité en question pourra être une partie de phrase, une phrase, ou un segment délimité par des espaces ou signes typographiques. On pourrait parler, bien que l'expression ne soit pas précise en elle-même mais prenne son sens par rapport à l'unité inférieure (ou parfois équivalente) qu'est le groupe rythmique ou le mot phonologique, de *groupe supérieur*, qui serait qualifié comme *groupe supérieur de continuité* ou *groupe supérieur suspensif* ou comme *groupe supérieur de finalité* ou *groupe supérieur conclusif*. En gardant en tête les réserves émises plus haut sur l'emploi du terme *intonation*, c'est-à-dire considérant son emploi dans les limites des finales suspensives ou conclusives, on pourrait aussi parler d'*unité supérieure d'intonation*.

Il est évident que l'opposition conclusif-suspensif, dans son binarisme, constitue une réduction importante des possibilités «d'inflexions ou de ruptures tonales» (Faure, 1960: 102) assumant une fonction distinctive pour les «différents types de phrases» (déclaratives, interrogatives, impératives) ou types de portions de phrases (continuatives, implicatives, parenthétiques, en écho, terminatives, etc.). Il est aussi évident que ce qui assume une fonction distinctive, c'est la courbe entière de la séquence, ainsi que les différences de hauteur entre différents points de cette séquence et non seulement la finale, suspensive ou conclusive, montante ou descendante. Et que d'ailleurs, l'effet suspensif ne sera pas toujours marqué par une montée de la voix. Dans les «Dix intonations de base du français», définies par P. Delattre à partir de quatre niveaux relatifs de hauteur et d'une courbe, on voit que les parenthèses, par exemple, qui, interrompant la phrase, surviennent après une suspension et s'achèvent par une suspension, ne sont pas nécessairement caractérisées par une montée à la fin, mais plutôt par une ligne «*recto tono*», plus grave que le «ton moyen» de la parole (voir tableau 1). L'implication, qui est suspensive, montre une courbe qui subit, après une montée importante, une légère baisse.

L'opposition suspensif/conclusif, bien que peu nuancée, permet de distinguer deux mouvements fondamentaux des groupes qui seront analysés: tension vers une suite, création d'une attente, et achèvement, résolution de l'attente. Elle fait voir l'importance relative, par le nombre et les dimensions des groupes de chaque catégorie, de ces deux mouvements. Certains textes privilégient davantage l'un ou l'autre pôle. Par ailleurs, les groupes ainsi déter-

minés (fondé sur des segmentations syntaxiques-phrastiques et/ou graphiques), sont une base sur laquelle peut s'établir la comparaison inhérente au mouvement rythmique, tout comme les mots phonologiques. Comparaison: entre les groupes supérieurs suspensifs ou conclusifs, qui fait entendre des différences ou des similitudes de longueur; entre des ensembles de groupes supérieurs suspensifs ou conclusifs, ces ensembles pouvant, par exemple, être de longues phrases, des vers comportant plus d'un groupe, des strophes, etc.

La question de l'intonation — qui, dans sa complexité, n'est pas vraiment analysable dans le texte écrit, étant donné que celui-ci donne peu d'indications sur celle-là, puisqu'elle déborde l'agencement syntaxique des mots dans un discours tout en en participant — a servi à dégager l'importance d'un niveau de groupement supérieur (même si parfois il le recoupe) au mot phonologique. Ce groupe est délimité par des pauses (représentées par des ponctuations), il s'achève normalement par un accent (comme le mot phonologique, mais il peut comporter plusieurs unités accentuelles), et il se caractérise par le caractère suspensif ou conclusif de sa finale.

Trois principaux types d'unités ou de groupes auront leur importance dans la constitution du rythme d'une œuvre. Le mot phonologique, le groupe supérieur suspensif ou conclusif et, dans certains cas, le groupe ou la séquence graphique (vers ou segment séparé par des blancs). Si, généralement, on peut établir une hiérarchie de longueur entre groupe rythmique et groupe supérieur, et entre groupe rythmique et groupe graphique (mais pas entre groupe supérieur et séquence graphique, car cela dépend des textes), il faut préciser que les différents types de groupes peuvent se recouper (un groupe rythmique peut être en même temps un groupe supérieur et/ou un groupe graphique, par exemple) et leurs relations s'inverser (la séquence graphique peut être inférieure au mot phonologique syntaxique; cette même séquence peut comporter plusieurs groupes supérieurs suspensifs ou conclusifs, mais on peut aussi voir une segmentation par des blancs séparer ce qui ne formerait, en prose, qu'un seul groupe supérieur d'intonation).

Il faut préciser la différence entre le groupe rythmique, l'unité graphique et l'unité supérieure d'intonation. On illustrera cette différence en imaginant des exemples. Le mot phonologique est l'unité accentuelle telle que définie au chapitre 4: sa différence avec les deux autres types d'unités est qu'il n'entraîne pas nécessairement la présence d'une pause. La fin d'une séquence ponctuée

I - Les dix intonations de base du français, d'après P. Delattre

$2\text{-}4_{+}$		Question
2-4		Continuation majeure
$2\text{-}4_{-}$		Implication
2-3		Continuation mineure
4-4		Écho
1-1		Parenthèse
2-1		Finalité
4-1		Interrogation
4-1		Commandement
4-1		Exclamation

(groupe supérieur d'intonation) amène une pause. La fin d'une séquence graphique implique aussi en quelque sorte une pause, du moins sur un plan formel, car le blanc ou le retour à la ligne *rompt* le mouvement de la phrase, que la pause soit faite ou non dans une réalisation phonique. *Toutefois, il peut arriver qu'un espace ou un retour à la ligne survienne au milieu d'un mot phonologique*: on aura alors une tension entre deux modes de groupement, celui du mot phonologique et celui de la séquence graphique. Dans des textes ponctués, et ponctués notamment selon la logique syntaxique, le groupe supérieur suspensif ou conclusif désignera normalement la séquence comprise entre deux signes de ponctuation; il sera étudié dans son interaction avec le découpage en vers si un tel découpage existe. On pourrait alors avoir différents cas de figure: des vers comportant plusieurs unités supérieures d'intonation ou, à l'inverse, un groupe supérieur pourrait s'étendre sur plus d'un vers. Bien sûr, dans le dernier cas, les vers eux-mêmes deviennent virtuellement des unités supérieures suspensives, même s'ils ne sont pas ponctués à la fin: mais dans le cas où il y a tension entre un mode de découpage instauré par le vers et un autre mode de découpage instauré par la ponctuation, il faudra distinguer les deux types de groupement dans les tableaux et le commentaire: pour les groupes supérieurs suspensifs ou conclusifs délimités par la ponctuation, on parlera de groupes (ou unités) supérieurs *en acte*; pour les groupes suspensifs ou conclusifs déterminés par une coupure graphique mais inclus dans un groupe supérieur *en acte* qui le déborde, on parlera de groupe supérieur *en puissance*. Un exemple donnerait sans doute un peu plus de clarté à tout ceci. Soit le poème suivant: les unités suspensives sont indiquées à l'aide d'un trait horizontal qui surplombe le groupe et d'une flèche vers le haut à la finale: _____↑; les unités conclusives à l'aide du même trait et d'une flèche vers le bas: _____↓; lorsqu'il y a, à l'intérieur d'une unité, un autre groupe en puissance, la flèche apparaîtra entre parenthèses:

2.

_____↑ _____↑ _____↓
De routes, d'osiers, d'écailles.

_____↓
L'oreiller penché vers les falaises des rouilles.

_____↑ _____↓
Le cil ouvert, le champ non rétréci.

_____(↑)
L'ami tue mourant aux yeux
_____↓
Pusillanimes d'hébétude.
_____↑ _____↑ _____↓
Tu regardes la roue, les rayons, la main d'enfant qui tourne.
_____↑ _____↑ _____↓
Ça et là, aux épissures de fer, entre caissons et buis.

(Michel van Schendel, 1987: 39).

Ce qui caractérise le groupe supérieur est la présence réelle (marquée par la ponctuation) ou virtuelle (marquée par une séparation graphique) d'une pause et la présence d'un trait suspensif ou conclusif à sa finale: la séquence graphique est toujours une unité supérieure d'intonation en puissance, mais elle peut être débordée par une unité supérieure d'intonation en acte; la séquence graphique peut aussi comporter plusieurs groupes supérieurs en acte. Dans les textes non ponctués, mais segmentés soit par le vers, soit par des blancs, groupes supérieurs et séquences graphiques se recouperont la plupart du temps. Sauf que s'il y a conflit entre articulations graphiques et syntaxiques, il faudra envisager une autre manière d'analyser des groupes supérieurs au mot phonologique, du point de vue syntaxique (les groupes logiques).

Dans les textes contemporains, les possibilités de rapports entre syntaxe, ponctuation et disposition typographique sont tellement nombreuses qu'il est impossible, dans le cadre de propositions théoriques, d'imaginer tous les cas de figure. Les types de groupement que j'ai essayé de décrire en imaginant certaines interactions, afin de mieux comprendre l'importance du groupe supérieur suspensif ou conclusif, reposent sur des définitions relatives et fragiles. Ces définitions sont fondées sur des critères différents pour chacun des modes de groupement: le mot phonologique est l'unité accentuelle, basée sur une définition syntaxique; le groupe supérieur est défini par sa délimitation à l'aide de pauses réelles ou virtuelles et par le caractère conclusif ou suspensif de sa finale; la séquence graphique est définie par une coupure spatiale (blanc, retour à la ligne). Ces groupes peuvent se recouper dans certains cas. On peut imaginer des textes où les critères qui ont été développés pour la reconnaissance de tel ou tel mode de groupement deviennent insuffisants: ainsi, que faire d'un texte *non ponctué*

et *non segmenté par des blancs*? Il n'y aurait, bien sûr, pas de séquence graphique. Mais on peut difficilement concevoir un texte sans groupements supérieurs au mot phonologique, suspensifs ou conclusifs. Dans un tel texte, la détermination de ces groupes pourrait se faire à l'aide d'une analyse logique syntaxique (comme si on *rétablissait* la ponctuation): mais il ne faut pas oublier qu'une telle analyse impliquerait alors plusieurs possibilités de découpages. Sans exemple précis, il est impossible de spéculer plus avant sur la manière d'analyser de tels textes et sur l'éventuel effet de brouillage que pourrait avoir l'absence de ponctuation sur la définition des groupes supérieurs. Le texte non ponctué ni segmenté graphiquement n'illustre qu'un des multiples rapports possibles entre syntaxe, disposition graphique et ponctuation; cet exemple était destiné à montrer que, bien qu'il faille tenter, théoriquement, de définir des concepts et des procédures d'analyse, ceux-ci devront toujours être précisés et réajustés pour essayer de décrire au plus près le fonctionnement du langage, qui résiste à la modélisation.

Chapitre 6

Rythme et phonèmes

Si une muse, au commencement, avait décrété: «poème, tu seras musique du langage», nos poétiques n'en seraient pas davantage hantées par l'importance du «son». À l'aune de la musique pourtant, avec ses épaisseurs harmoniques, ses chassés-croisés contrapuntiques, ses textures et ses timbres multipliés et superposés, les «sonorités» poétiques ne paraissent que pauvrement combler l'ouïe. L'ange ne chante-t-il pas plus voluptueusement dans le concerto que Berg écrivit à sa mémoire que lorsqu'il s'apparie, dans le souci de «donner un sens plus pur aux mots de la tribu», avec le change, le mélange et l'étrange? Rien n'est moins sûr, mais nul doute que ce jugement ne s'appuie pas uniquement sur le *son*. Si la poésie peut *sonner*, elle ne fait pas que cela. En revanche, si elle *sonne*, ce n'est pas sans raison. L'importance des timbres consonantiques-vocaliques et de leurs rapports, dans l'organisation des poésies, est réelle, pour un peu qu'on cesse de la penser en termes strictement musicaux.

La rime, qui, longtemps, dans la tradition française, a marqué la fin du vers, constitue certes — jusqu'à la fin du XIXe siècle — la marque la plus ostensible et la plus récurrente du rôle organisateur conféré aux phonèmes dans la poésie. Marque la plus ostensible et la plus codée, mais qui n'était pas le tout du travail phonique, dont les traités de rhétorique avaient recensé plusieurs figures: allitérations, assonances, paronomases, etc. La fonction de la rime elle-même a pu changer selon les époques et les poésies; dans les traités, elle est diversement interprétée comme mnémonique, ornementale ou métrique. Dauzat disait, par exemple, que la rime était «nécessaire au vers français» parce que «le rythme

de nos phrases — et, par suite, de nos vers, n'est pas assez marqué: l'opposition entre toniques et atones est insuffisante, notre accent tonique est trop faible[1]». Pourtant, les langues à accent de mot, qui n'ont pas les «problèmes» accentuels du français, ont aussi connu la rime[2]. Il est certain que la rime a renforcé la perception de l'organisation métrique. Mais une telle explication réduit son rôle. Si la rime est, dans une bonne partie de la tradition française, une marque récurrente, on peut observer que c'est dans les périodes où la poésie semblait dominée par la convention (lorsqu'elle s'académisait) que ces contraintes se transformaient. En témoigne, par exemple, à partir de Verlaine, le passage des rimes masculines féminines aux rimes vocaliques conclusives et consonantiques suspensives (cf. Meschonnic, 1990a: 188). On peut donc considérer la rime, sans négliger ses autres fonctions, comme constituant d'un mode particulier d'organisation du sens.

Défendant une conception de la rime comme mise à nu d'un fonctionnement associatif du langage, Meschonnic affirme que ce n'est qu'en apparence que «les transformations de la poésie incluent un abandon de la rime» (1990a: 213). Il considère plutôt que, «selon une pluralité culturelle que des militantisme d'avant-garde ont simplifiée, ces transformations ont accompli une dénudation du procédé» (*ibid.*): en diffusant les récurrences, la poésie, depuis le symbolisme surtout, s'est dégagée des appariements trop mécaniques que pouvait dans certains cas entraîner la rime proprement dite. L'auteur de *Critique du rythme* considère que tout le jeu des échos et séries consonantiques-vocaliques (la «rime» dans son sens large), participe du rythme. En particulier les échos consonantiques à l'initiale, lieu où le français peut connaître un accent. Mais, dans une acception plus vaste du rythme comme disposition des marques à tous les niveaux du discours, les figures et réseaux «prosodiques» participent du mode de mouvement: «La distance entre la lève et la baisse, le lancé et le retour fait le rythme des rimes» (*ibid.*, p. 216). Je considérerai aussi que la dimension phonétique et phonématique du langage participe du rythme[3].

Bien que la plupart des théoriciens préfèrent conserver à «rime» son sens restreint de récurrence affectant la fin du vers[4] et utiliser d'autres concepts pour désigner les autres formes de distribution phonique, il y a déjà longtemps qu'on s'interroge sur la possibilité d'une participation des timbres au fonctionnement du sens. La théorisation de cette valeur signifiante peut, en simplifiant, se schématiser selon deux grandes tendances. La première est la reprise, modifiée, nuancée, transformée, du très ancien problème

de la motivation, dont l'emblème est le *Cratyle* de Platon. Le mimologisme est récurrent dans l'histoire des théories du langage, comme en témoigne le relevé qu'en a tracé Gérard Genette (1976). Toutes les variantes de l'interrogation mimologique ne s'arrêtent pas simplement au symbolisme des sons, mais peuvent trouver, dans certaines recherches récentes comme celles sur l'«iconicité» du langage, une formulation qui ne s'oppose plus à l'arbitraire saussurien: on réfléchit plutôt sur la relation entre les structures perceptivo-cognitives du sujet, les structures du langage (morphématiques, grammaticales, syntaxiques) et l'organisation physique du monde[5]. Quant à la fonction de la dimension phonique dans l'organisation du sens, une partie des recherches poétiques du vingtième siècle s'est repenchée sur la possibilité d'un caractère *motivé* des «sons» du langage. Elle s'est attardée, plus précisément, à leur expressivité, à leur symbolisme. La motivation «peut être saisie au niveau génétique (articulation), au niveau substantiel (acoustique), au niveau perceptuel (audition)» (Delas, 1973: 115). De cette tendance «mimologique» participent, de manière différente, les théories de l'expressivité de Grammont, Jousse et Spire (aspects génétique et perceptuel), une partie des théories de Jakobson (qui tient compte de l'aspect substantiel), et les théories plus psychanalysantes des «bases pulsionnelles de la phonation» de Fónagy et de la «chora sémiotique» de Kristeva.

L'autre manière d'envisager les phonèmes consiste plutôt à les considérer en fonction des réseaux qu'ils organisent et de leur valeur associative. Le processus associatif est transversal: il s'opère selon un autre ordre que celui de la consécution. De cette manière de voir participent, selon des visées et des implications différentes, certains travaux des formalistes russes, la quête anagrammatique de Saussure[6], la «projection du principe d'équivalence sur l'axe de la combinaison» de Jakobson, des phénomènes associatifs dégagés par la psychanalyse (du «mot d'esprit» de Freud aux processus de «déplacement» et de «condensation» étudiés par Kristeva dans *Prose* de Mallarmé), les «récurrences temporalisatrices» ou «rétentionnelles» de Garelli, et les «séries» et «figures» «prosodiques» de Meschonnic. L'idée d'un processus associatif n'implique pas l'attribution d'une valeur au son lui-même; elle fait appel à une notion de fonctionnement du discours dans son ensemble. C'est cette hypothèse d'un processus associatif, transversal et donc dynamique, qui me permettra de considérer l'organisation phonématique comme constitutive du *rythme*, entendu dans le sens d'un mode de mouvement, d'une configuration sensible donnant forme au temps

— et, plus particulièrement, du rythme lié à la temporalité de la *distentio*[7].

Mimologismes

Les langues imparfaites en cela que plusieurs...

MALLARMÉ,
Crise de vers

Il n'y a pas à refaire la critique d'un symbolisme des sons: les réfutations sérieuses à ce sujet ne manquent pas. Rappeler quelques jalons de l'histoire mimologique permet simplement de constater la persistance d'un désir de motivation du langage[8], désir qu'il est difficile d'escamoter lorsqu'on se penche sur ces questions.

De l'expressivité des sons

Grammont se fondait sur une propension spontanée du cerveau à associer et à comparer des concepts intellectuels et des impressions sensorielles, qui fait que «les idées les plus abstraites sont presque toujours associées à des idées de couleur, de son, d'odeur, de sécheresse, de dureté, de mollesse» (1947: 195-196) pour postuler qu'il était possible d'exprimer une idée, un sentiment, une sensation, par des sons:

> Le langage ordinaire nous fournit les premiers éléments d'une traduction en impressions audibles de celles qui nous sont données par les autres sens: il distingue des sons clairs, des sons graves, des sons aigus, des sons éclatants, des sons secs, des sons mous, des sons doux, des sons aigres, des sons durs, etc. Il est évident qu'une idée grave pourra être traduite par des sons graves, une idée douce par des sons doux [...] (p. 196).

Pour échapper à la critique que Combarieu avait faite à Becq de Fouquières «d'attribuer tel son à telle valeur expressive, telle signification parce qu'il apparaît plusieurs fois dans un vers qui contient une idée dont s'accommoderait cette signification» (cité dans Grammont, 1947: 203), Grammont se propose de déterminer d'abord la valeur des sons en elle-même, en-dehors de toute con-

sidération sur le vers. Il s'agit donc là d'une tentative de montrer que la motivation des sons existe *a priori*, avant leur insertion dans des éléments de discours.

Mais quelle peut être la valeur expressive de la «nature même des sons»? Sur quoi se fonde-t-elle? La «valeur expressive» des voyelles est fondée sur leur «timbre et qualité» (p. 232), parce que c'est par ces propriétés «qu'elles impressionnent directement notre oreille» (*ibid.*). Mais Grammont ajoute que les distinctions de ces timbres et qualités «déterminées par l'impression produite sont en quelque sorte populaires» (*ibid.*) et qu'il faut plutôt classer les voyelles par leur point d'articulation, pour atteindre une plus grande rigueur dans le classement. Il crée un rapport de cause à effet entre le point d'articulation et l'impression auditive produite. Les consonnes sont classées selon des critères phonétiques et articulatoires.

Mais cette «nature» est bien vague. Sur quoi Grammont se fonde-t-il pour «désigner» les «timbres et qualités», et pour leur attribuer une *valeur expressive* tantôt sensorielle, tantôt psychologique ou cognitive? Meschonnic a critiqué cette démarche, en montrant que le métalangage était conçu lui-même comme une *mimésis*: «Cette nature est à la fois le plan phonétique articulatoire et les *termes* qui le désignent, qui sont ainsi métaphorisés, puis réalisés. Un référent est créé par le métalangage. Voyelles "aiguës" — c'est "l'impression de l'acuité" (*Le vers français*, p. 236), d'où "une méchanceté que nous pouvons qualifier d'aiguë" (p. 247). Voyelles "éclatantes" — "leur emploi s'impose pour l'expression de bruits éclatants; ce sont elles qui donnent son expression au mot *éclatant* lui-même" (p. 271)» (1982: 631).

En fait, Grammont, dans ses applications, n'échappe pas à la circularité qui avait été reprochée à Becq de Fouquières par Combarieu. En précisant que la motivation est une *virtualité*, qu'elle ne se réalise pas toujours: «si le sens n'est pas susceptible de les mettre en valeur, [les sons] restent inexpressifs» (206), Grammont peut facilement justifier que /l/, qui exprime «la liquidité et le glissement» (Grammont, 1965: 136) coule dans «fleuve» mais pas dans «fleur» (Meschonnic, 1982: 630)[9].

André Spire a développé l'hypothèse de Grammont d'une association entre la parole dans ses attributs physiques (voix, articulation, audition) et le sens (émotions, idées), par le biais de corrélations synesthésiques. Cette association ne s'étend pas aux propriétés articulatoires et auditives des seuls timbres, mais également à l'intensité, à la hauteur et à la durée que mettent en jeu l'into-

nation et l'accentuation. Il parle du pouvoir de «réminiscence» des mots par le biais des sons et de l'articulation, réminiscences de sensations passées, liées en partie à l'apprentissage du langage:

> Ces images verbales que le poète appelle, tâte, rapproche, éloigne, puis rapproche, jusqu'à ce qu'elles lui donnent par leur contact, et leur coïncidence avec le sens du mot, le sentiment de beauté ou au moins de réussite, ne sont, elles aussi, que le rejeu de sensations. Sensations éprouvées par le poète, lorsqu'à l'école il apprenait, ou récitait, ou entendait des poésies, ou lorsqu'enfant, faisant son apprentissage du langage, il associait, dans des automatismes qu'il se montait pour tout le reste de sa vie, des opérations mentales avec des mouvements ou des phénomènes sonores réalisés autour de lui (1986: 33).

L'audition, par les associations, peut mettre en branle, comme sous l'effet de l'émotion, tout le système physiologique, depuis l'organisme «laryngo-buccal» («diaphragme, poumons, bronches, trachées, larynx, pharynx, fosses nasales, cavités résonatrices» (p. 36)) au «cou», à la «tête», au «visage» et au «système moteur des bras, des mains, des jambes et de notre corps tout entier» (p. 36-37). Ainsi, le langage sonore prolonge ou provoque, par ce rapport avec le système moteur, un langage de geste.

Selon Spire, le poète retrouve, lorsqu'il écrit, «la gesticulation laryngo-buccale» (p. 52); de même ferait le lecteur, même s'il n'y a aucune prononciation à voix haute ni articulation silencieuse consciente (voir p. 51-56). Cette hypothèse, qu'on ne retrouvait pas chez Grammont, explique la corrélation que Spire fait entre la poésie (même écrite) et l'impact articulatoire et auditif des combinaisons intonatives, accentuelles et phoniques du poème sur l'écrivain et le lecteur. Tomachevski, dans un texte écrit autour de 1927, avait aussi fait remarquer ce lien entre perception, articulation et audition: «la perception s'accompagne d'un discours intérieur et les images évoquées dans notre conscience obéissent aux réalisations articulatoires» (1965: 59).

Comme chez Grammont, le postulat d'une corrélation synesthésique entre l'audition-articulation de la parole et l'ensemble du corps, des sensations et des émotions, donne lieu principalement à une théorie de *l'expressivité* du rythme et des timbres (qu'il distingue du rythme[10]) dans la poésie. Cette *expressivité* est chez Spire décrite par la théorie de l'«accord» entre les rythmes laryngo-buccaux, le contenu significatif du poème, la gesticulation corporelle, les timbres de la voix, etc. (cf. p. 282-283). Spire partage

aussi avec Grammont la conviction d'une certaine antériorité des valeurs expressives des sons, à cause de leurs qualités articulatoires et de leurs timbres.

L'analyse qu'il fait des phonèmes en poésie consiste à dégager leur valeur expressive. Il parle de «métaphores articulatoires», qui ne sont pas «une imitation réaliste» telles les «illusions de l'*Harmonie imitative*», mais «des variétés de métaphores gestuelles ou mimiques» (p. 322). Bien qu'il nie l'existence d'un «alphabet expressif dont chaque son serait affecté à l'expression de tel phénomène déterminé» (p. 319), il s'inspire dans ses analyses de la codification de Grammont, qu'il croit inutile de refaire (voir p. 322-323, note 128). Comme chez Grammont, le postulat de la polyvalence expressive des phonèmes et de la virtualité de cette expressivité, finit par aboutir, chez Spire, à la circularité, la justification de l'effet d'un phonème par le sens d'un mot: «Dans le mot *lubrifier*, la sensation visqueuse et glissante est obtenue par la combinaison de frottement de l'*f* contre les parois serrées de la bouche, et de la semi-voyelle *y* glissant vers l'*e*» (p. 319).

La théorie de Spire est, à maintes reprises, orientée et guidée par des jugements esthétiques personnels ou d'époque. Ainsi, cette nécessité de «l'accord» généralisé, lui fait distinguer, par exemple, l'usage de l'assonance et de l'allitération comme «moyens expressifs» (comme porteurs d'un certain mimologisme) et comme «jeux phonétiques»: les premiers ressortissent à l'art véritable du poète, les seconds au jeu puéril. Il y aussi les bons et mauvais hiatus, les bonnes et mauvaises répétitions et accumulations de rapprochements de sons à point d'articulation «trop éloignés» et «trop rapprochés». Il mentionne, à juste titre, que le rythme est indissociable du sens en français, à cause du rapport étroit entre syntaxe et accentuation; mais il condamne l'«obscurité» des symbolistes (cf. p. 286-287). Le rythme doit être quelque chose de «naturel», le «naturel» doit renvoyer au «plaisir», et «naturel» et «plaisir» sont impossibles dans l'«obscurité», qui crée une «contraction». La théorie, ici, ne se contente pas de décrire un fonctionnement; elle participe d'une esthétique prescriptive.

Spire analyse par ailleurs la *répartition* des sons, dans des séquences de poèmes, selon leurs divers points et modes d'articulation; l'idée en soi n'est pas inintéressante, pour repérer des récurrences d'une part, et des phénomènes de contrastivité, de passage entre tensions-détentes, par exemple. Mais Spire soumet encore cette analyse au jugement esthétique et à l'expressivité circulaire. Par exemple, les répétitions et accumulations de phonèmes trop

éloignés ou trop rapprochés par leur point articulatoire ne seront acceptables que si l'expressivité (le sens des mots) l'impose. Autrement, elles sont prohibées, au bénéfice de l'euphonie, qui est «naturelle», qui «fait plaisir», alors que son contraire, la «cacophonie», déplaît[11].

Dans la partie intitulée: «Accords des timbres et de la durée», Spire propose une analyse qui met en relation les phonèmes, les structures syllabiques et leur position dans le vers, à partir du problème de la rime. Il montre l'importance de la structure vocalique ou consonantique des finales de vers et de groupes rythmiques, qui joue sur la «longueur» de ces finales, en s'appuyant sur des expériences de Georges Lote. Il propose de transformer l'ancienne distinction des rimes «masculines» et «féminines» par une typologie fondée «sur les réalités de la prononciation actuelle du français» (p. 381), c'est-à-dire, essentiellement, sur une division entre finales consonantiques et vocaliques[12]. S'il le fait «pour permettre aux poètes de rechercher des accords plus exacts entre les timbres des phonèmes et le rythme de durée des vers» (*ibid.*), il attire néanmoins l'attention sur des phénomènes qui pourront avoir une importance dans l'organisation des textes, même là où il n'y a pas «rime» proprement dite: la brièveté des finales vocaliques en regard des finales consonantiques, la propriété de certaines consonnes à susciter un allongement, ou une plus grande impression d'allongement que d'autres. L'organisation des finales de groupes rythmiques, de segments graphiques ou de vers pourra être intéressante pour une analyse du rythme en poésie[13].

Mais en ce qui concerne l'expressivité des sons, si l'on peut bien imaginer la possibilité d'associations entre corps et phonèmes par le biais du lien entre phonation et audition, la démonstration de Spire ne permet pas de «prouver» la validité d'un inventaire des valeurs suggestives des sonorités tel que celui de Grammont. Cette recherche, qui traite la phonie indépendamment du sens, en lui postulant un pouvoir autonome de signifier, et qui nie ensuite ce pouvoir en faisant «redoubler» le sens des mots par celui des sons, ne peut constituer une base méthodologique pour l'analyse des textes. S'en servir comme système d'interprétation serait tomber dans le piège d'une herméneutique tautologique (si l'on suit le principe de l'accord) ou alors nettement arbitraire, puisqu'il est impossible, même selon Spire, de dresser un «alphabet» généralisable des valeurs expressives des sons.

Un fondement pulsionnel au «symbolisme des sons»?

Depuis les travaux de Grammont et Spire, il a été démontré de manière un peu plus rigoureuse que des phénomènes associatifs fonctionnent dans beaucoup de cas. Ainsi que le souligne Delas, avec les travaux de psychologie expérimentale et de psycholinguistique, dont, par exemple, ceux de Peterfalvi (1970) et Hörmann (1972) (voir Delas: 1973, 117) et surtout ceux de Jakobson (1980) et de Fónagy (1983), l'hypothèse d'une sorte de «symbolisme des sons» trouve aujourd'hui une «caution scientifique certaine» (Delas, 1988: 11). Ivan Fónagy, Julia Kristeva et Pierre David ont essayé de «dégager l'arrière plan inconscient de l'acte phonatoire» (Fónagy, 1983: 75) et «l'investissement oral» (*ibid.*, p. 78), pulsionnel, des mouvements articulatoires, pour transposer leurs données dans l'analyse de la poésie.

Ivan Fónagy (1983) émet l'hypothèse qu'un «encodage double» est à la source de toute parole. L'encodage phonologique, «qui transforme un message global, une idée, en une séquence de phonèmes» (p. 14) s'accompagnerait en effet d'un autre encodage, le «style vocal» ou «façon de parler», «qui coïncide admirablement avec l'acte de mise en sons des phonèmes — au cours duquel [un] message secondaire, gestuel, est greffé sur le message primaire» (*ibid.*). Ce message secondaire, conscient ou inconscient, affecte le timbre, la hauteur et l'intensité de la voix, et se manifeste dans la prononciation des sons (les phonèmes laissent toujours au locuteur une certaine marge de réalisation), l'ajout ou le déplacement de certains accents, la courbe intonationnelle, le débit de parole, etc.

Constatant la permanence de certaines métaphores servant à désigner ou à qualifier les phonèmes, Fónagy admet qu'elles puissent être des conventions, mais croit néanmoins qu'elles ne sont pas forcément toutes arbitraires. Des tests, effectués dans plusieurs langues, lui permettent de vérifier que des phénomènes d'association liés à la perception des phonèmes se reproduisent chez la plupart des sujets. Ces résultats, abondants, paraissent convaincants. Meschonnic les critique en affirmant que leur «procédure prédétermine les réponses» (1982: 632), puisqu'ils ne «réussissent que s'ils sont binaires» (*ibid.*). Il a raison de dire que de tels résultats ne doivent pas conduire à la «psychologisation» des phonèmes: que /i/ semble plus petit, ou plus aigu que /u/ aux sujets percepteurs ne permet pas de conclure que /i/ signifie *en lui-même*, hors discours, *la petitesse*. L'ensemble des données présentées par Fónagy

m'apparaît tout de même confirmer la permanence de certains fonctionnements associatifs.

Fónagy, après la présentation de ces expériences, conclut qu'il existe «diverses méthodes qui permettent d'établir une correspondance entre son et signification» (1983: 67). Il constate cependant qu'il est difficile de déterminer la nature du lien qui les unit: le terme métaphorique est-il suggéré par le caractère acoustique du son ou par ses propriétés articulatoires ou les deux? Comme Grammont, Tomachevski et Spire, Fónagy croit qu'un lien étroit existe entre phonation et audition. Il a même cherché à fonder expérimentalement la relation entre mimique, phonation et audition (cf. p. 55). Il a aussi refait des expériences sur le «symbolisme des phonèmes» avec des enfants sourds, pour constater que l'articulation semblait la plus déterminante dans le pouvoir suggestif des phonèmes, mais que l'audition pouvait jouer aussi un rôle.

Il se rend compte que certaines métaphores demeurent inexpliquées par les différents tests. Ces cas étayeraient-ils la thèse du caractère arbitraire des métaphores phonétiques? Fónagy pense plutôt que «le son ou l'articulation du son [pourraient avoir] déclenché des associations qui, avant d'aboutir à une métaphore, [seraient] passées par l'inconscient» (1983: 75). Et c'est en suivant «les associations d'idées déclenchées par l'acte phonatoire» (*ibid.*) qu'il tente de «dégager l'arrière-plan inconscient de la phonation» (*ibid.*). Il arrive ainsi à classer les phonèmes selon quatre catégories: «les sons doucereux et l'érotisme oral» (/l/, /m/, /i/, /j/ et les sons palatalisés) (p. 75-81), «les voyelles vulgaires» (les voyelles postérieures et les voyelles ouvertes; par opposition, les voyelles antérieures et fermées sont rattachées à la socialisation) (p. 81-88), «les sons "durs" et les énergies pulsionnelles agressives» (occlusives), «les sons érectiles» (/r/ apical représente la «*pulsion génitale* masculine» (p. 97), /l/ consonne érectile atténuée) (p. 95-103).

Pour mener son enquête et étayer ses résultats, Fónagy recourt à de nombreux documents (poétiques, historiques, psychanalytiques) empruntés à diverses cultures et époques. Il se fonde aussi sur l'analogie des mouvements articulatoires avec d'autres mouvements du corps (par exemple: la correspondance entre les sphincters anal et glottal, entre la langue, la cavité de la bouche et les organes sexuels). Il rapproche les mouvements articulatoires destinés à produire les sons des autres fonctions (souvent archaïques) assumées par les mêmes gestes de la bouche. Il finit toutefois par conclure qu'«il n'y a pas de rapport simple entre telle ou telle

pulsion et tel et tel son du langage» (p. 103). Cette conclusion limite considérablement les possibilités d'étude des phonèmes en fonction de leurs «bases pulsionnelles» dans l'organisation du poème. Mais cette précaution, comme le constate Meschonnic, «est sans effet réel sur les procédures positives de Fónagy» (1982: 633-634), dont les analyses manifestent une circularité semblable à celle des analyses de Grammont et Spire.

La poésie comme création «bucco-auditive» et réactivation de traces mnésiques

Pierre David (1974) et Julia Kristeva (1973 et 1977) ont essayé, à l'instar de Fónagy, d'établir des rapports entre la création poétique, le rythme, la phonation et un investissement pulsionnel inconscient. Leurs travaux sont différents quant à leurs bases psychanalytiques[14] et leurs procédures d'analyse du texte. Ils ont en commun de se référer à la phase d'apprentissage du langage, chez les jeunes enfants, pour essayer de comprendre l'«arrière-plan inconscient de la phonation», et la remise en acte, par l'oralisation sous-jacente à l'écriture poétique, d'émotions anciennes qui étaient liées aux premiers gestes articulatoires et auraient été refoulées lors de l'acquisition de la maîtrise du langage socialisé[15].

Kristeva pratique plusieurs analyses dans ses différents ouvrages. Ces analyses suivent l'évolution de ses recherches théoriques. Deux études de poèmes de Mallarmé («Rythmes phoniques et sémantiques» et «Syntaxe et composition», 1973: 210-291) sont faites d'après un modèle fondé sur l'articulation dialectique de modalités sémiotique et symbolique[16]. La première utilise les «bases pulsionnelles de la phonation» de Fónagy et les concepts freudiens de «déplacement, condensation, transposition» (élaborés dans *L'Interprétation des rêves*), pour analyser «Prose pour Des Esseintes». La seconde s'intéresse aux liens entre le psychisme, le rythme et les structures syntaxiques en s'inspirant de la grammaire générative et notamment des «suppressions non récupérables» de Levin (1977), dans une lecture du «Coup de dés». Une autre étude, «Contraintes rythmiques et langage poétique» (1977: 437-466), utilise des données sur le rapport entre les premières vocalises des enfants et la structuration du corps propre, pour interpréter une analyse acoustique d'enregistrements de Joyce et d'Artaud.

L'hypothèse qui guide l'étude de «Prose» de Mallarmé est la suivante: l'acte d'écrire suppose un «temps zéro» où les valeurs

linguistiques discrètes du phonème sont suspendues; selon leur base articulatoire, ces «sons» sont attachés à certaines pulsions. Ces articulations phoniques créent un réseau de «différentielles» qui n'ont pas de valeur sémantique en elles-mêmes mais qui en acquièrent une par déplacement et condensation. On ne peut dissocier les configurations phoniques du texte des effets sémantiques proprement dits. Les différentielles organisent une signifiance transversale, différente du sens sémantico-syntactique qui est linéaire. Kristeva écrit que «les différentielles virent le symbolique à l'inconscient et vice-versa» (1973: 231), sous l'action de la transposition (saut de l'onde pulsionnelle jusqu'au «son sauvage» du bébé ou au «phonème du parlant»), du déplacement (mécanisme de transposition à rebours qui fait se déplacer la différentielle investie de la pulsion vers d'autres «différentielles voisines du point de vue de la pulsion qui la sous-tend» (p. 233)) et la condensation (la surdétermination d'un lexème ou d'un sémème par la pluralité des opérations pulsionnelles et des significations qui leur sont attachées). Le déplacement fonctionne sans tenir compte de l'unité dénotative: il traverse morphèmes, lexèmes, syntagmes, phrases.

Kristeva choisit comme différentielle soit un phonème, soit un groupe phonétique, soit un ensemble morphophonémique. Elle précise que ce choix est guidé par la répétition, parce que dans la théorie freudienne de l'analyse des rêves, la répétition indique un noyau de résistance. Elle interprète ensuite ces différentielles selon leur base articulatoire en s'inspirant des travaux de Fónagy, mais elle ne s'arrête pas à interpréter phonème à phonème un symbolisme pulsionnel des sons. Elle met en relation les diverses occurrences des différentielles (les lexèmes où elles apparaissent) pour analyser le travail de déplacement et de condensation. Le rythme est conçu, dans cette étude, comme une signifiance à base pulsionnelle qui passe essentiellement par les timbres. Des rapports sont établis entre une typologie articulatoire et une topologie des pulsions. Kristeva constate que le travail de repérage de la force pulsionnelle des complexes phonématiques n'est pas facile à faire, car il ne s'appuie pas sur des données simples, discrètes, immuables:

> Il serait nécessaire, pour rendre ce dispositif plus pertinent dans la lecture d'une pratique trans-linguistique, de préciser davantage l'impact pulsionnel qui, depuis le système phonétique, constitue le système phonologique. Il serait nécessaire de connaître les spécificités phonétiques propres à une époque historique ou à divers lecteurs (p. 259).

Les analyses de Kristeva posent plusieurs problèmes. Delas et Filliolet (1973[17]) observent qu'elles opèrent un déplacement de concepts de la grammaire transformationnelle: «Ce que cette grammaire dit du langage de dénotation, de la langue naturelle utilisée, est alors déplacé au niveau du contenu du langage de connotation propre à l'écrivain, lequel est alors décrit par rapport à une séquence de "*différentielles signifiantes*", éléments minimaux de la surface où la connotation viendrait résonner à l'infini» (1973: 57). Ce qui soulève la difficulté suivante: «on connecte ainsi directement le signifiant et le signifié sémiotique, en excluant tout contrôle de cette production infinie» (*ibid.*). C'est-à-dire que la procédure entraîne à «gommer la dénotation» (*ibid.*), qui ne devient qu'un lieu de manifestation de la connotation, et que l'étude des différentielles «*aboutit* à une reconstruction indépendante de la dénotation manifestée et exposée» (*ibid.*). Delas et Filliolet critiquent le glissement de l'analyse vers la réécriture du texte, qui risque de devenir une projection du lecteur. Ils proposent pourtant que la fonction connotative, résultant de l'association transversale des signifiants, soit *reconnue* par l'analyse, à condition qu'il ne s'agisse pas de la «réécrire, mais de [la] valoriser» (p. 59).

En fait, la dissociation entre un niveau phonique (relevant de la pulsion, du «sémiotique» au sens kristevien) et phonologique (celui de la linguistique, de la sémantique, du «symbolique» de Kristeva) d'encodage n'est pas sans présenter de sérieuses difficultés, tant d'un point de vue théorique que méthodologique. Dissocier le phonique du phonologique (le son concret du son porteur d'une valeur phonématique) suppose que, dans le langage, on puisse interpréter séparément ce qui ressortit du pulsionnel d'un côté et ce qui ressortit de la rationalité, de la culture et de la socialisation de l'autre. Or, dès que le son est inscrit dans un contexte discursif, il devient aussitôt phonème, forme autant que substance, indissociablement. Que «forme» et «substance» aient donné lieu à deux grandes voies de recherches séparées (la phonétique et la phonologie), difficilement articulables entre elles, ne signifie pas qu'on puisse aisément séparer les effets physiologico-psychologiques du substrat phonique de son fonctionnement phonologique dans le discours. Le clivage des recherches phonétiques et phonologiques montre une difficulté des sciences du langage à comprendre la relation entre une substance sonore continue, sa perception, et finalement son entendement qui repose sur une catégorisation du flux en éléments discrets. Jean Petitot, reprenant une expression de René

Thom, parle d'une «*aporie fondatrice* de la phonétique générale» (1985: 20):

> Cette aporie se formule ainsi: *Comment un flux acoustique de nature physique et décrit par des formalisme de type «analyse spectrale» peut-il devenir perceptuellement le support d'un code phonologique de nature linguistique et décrit par des formalismes de type «algèbres discrètes de traits distinctifs binaires»?* En termes hjelmsleviens, elle est celle de l'unité empirique *et* de la séparation ontologique entre la *substance* de l'expression (substrat audio-acoustique des sons phonétiques) et la *forme* de l'expression (système d'écarts différentiels définissant les valeurs phonologiques[18])(*ibid.*).

La séparation qui s'est opérée entre phonétique et phonologie, dans la recherche, ne signifie pas que l'on puisse, dans le texte poétique (et dans toute forme de discours) supposer l'existence de deux fonctionnements autonomes. Il ne s'agit pas de *nier* la possibilité de l'expressivité des phonèmes, y compris celle qui se fondrait sur un rapport entre articulation et pulsion. Mais de comprendre le problème que pose l'application de cette hypothèse aux unités de sens: soit que, d'un côté, on isole les sons de l'ensemble du discours pour les interpréter d'après leur *substrat pulsionnel*, et alors on s'expose à une forme d'arbitraire, puisque d'une part le «symbolisme» des sons n'est jamais simple, et que d'autre part, on suppose qu'il fonctionne indépendamment du sens du discours; soit que, d'un autre côté, on tente de mettre en relation le «sémiotique» et le «symbolique», la sémantique du texte, et alors, on risque la circularité.

Dans une étude ultérieure (1977), Kristeva essaie de résoudre certaines difficultés rencontrées dans son analyse de «Prose», en reprenant le programme qu'elle y proposait à la fin, soit d'étudier plus précisément le passage des premières acquisitions phonétiques dans le système phonologique et d'analyser sur les plans acoustique et articulatoire des lectures enregistrées. Dans l'analyse qu'elle fait d'enregistrements d'Artaud et de Joyce, Kristeva ne travaille presque plus sur les phonèmes: des expériences avec les nourrissons l'ont convaincue qu'il était difficile de préciser le «substrat pulsionnel» des sons du langage. Il lui a semblé que les premières structurations du babil de l'enfant étaient davantage fondées sur l'*intensité*, la *fréquence*, et la *durée*. Elle fait donc une étude plus spécifique de l'accentuation et de l'intonation — abandonnant le symbolisme des sons.

Pierre David a conscience de la difficulté de reconnaître, dans le texte poétique, ce qui ressortit à la seule prosodie (et non à un ensemble «phono-sémantique»), ainsi que, dans la prosodie elle-même, ce qui vient d'un investissement inconscient personnel du sujet (et non de facteurs culturels). Dans «Psychanalyse et poétique» (1974), il analyse deux vers de Baudelaire, qu'il compare à des vers de Brizieux:

Infinis bercements du loisir embaumé!
Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues...

(Baudelaire)

J'ai passé tous les jours sur les bords de la mer,
Respirant dans les pins leur odeur de résine.

(Brizieux[19])

Les limites de l'étude sont clairement précisées. David veut simplement essayer de montrer «qu'on peut déceler dans certaines organisations versifiées la sublimation de tendances archaïques en rapport avec l'oralité et la préoralité» (p. 56). Il se demande s'il est possible d'appliquer à la poésie «le modèle freudien du mécanisme du plaisir et de sa genèse par les œuvres d'art» (p. 55), qui est la transposition du schéma «concernant les rapports du mot d'esprit et de l'inconscient» (*ibid.*). Il cherche à dégager, dans le poème, ce qui est de l'ordre du *Vorlust* ou prime initiatrice. Les vers qu'il choisit sont empruntés à la thèse de P. Guiraud sur Valéry. Guiraud se demande, au sujet de ces vers qui ont une structure prosodique identique, pourquoi ils ne produisent pas le même effet sur le récepteur; vingt ans plus tard, il reprend son exemple et tente une explication en disant que chez Baudelaire, la structure prosodique semble motivée par le sens, alors que chez Brizieux, elle ne l'est pas.

David fait une interprétation plus fouillée des vers. Il ne sépare pas la dimension phonique de la dimension sémantique. Il analyse, à partir d'un fonctionnement d'ensemble, une sorte de réactivation de sensations archaïques, liées au «subtil» (rapport mère-enfant durant la période qui coïncide avec la phase pré-linguistique de l'apprentissage du langage) tel que décrit par Françoise Dolto[20]. Ce fonctionnement n'est pas une interprétation symbolique des phonèmes redoublant le sens des mots. David montre d'abord, dans les éléments sémantiques des vers, l'évocation de sentiments

archaïques; il expose ensuite que dans l'association linéaire des mots du vers (infini — bercement — loisir — embaumé), «la coordination est secondaire», que si on «permutait l'ordre [des mots], [ils] exprimeraient un sens identique» (p. 58). C'est-à-dire que les mots principaux ne sont pas tellement hiérarchisés par la syntaxe. Mais la prosodie et le rythme ne seraient pas les mêmes si les mots étaient permutés. Et David constate qu'il y a une correspondance de *timbre* et de *sens* entre «infini» et «loisir» et entre «bercement» et «embaumé»: ce qui fait, dans le vers, une imbrication prosodique des thématiques fœtale et olfactive. Au lieu d'être hiérarchisés par une syntaxe logique, subordonnante, les éléments sont mis en relation par une disposition prosodique qui crée une autre voie d'accès au sens que le simple contenu notionnel dégagé par chacun des mots. Quand aux vers de Brizieux, David dit qu'ils demeurent «au niveau de la communication d'un sens notionnel» (p. 58).

David conclut son étude en mentionnant qu'il lui est impossible, avec les moyens dont il dispose, de dissocier ce qui relève uniquement de la forme phonique dans «le sens global» qu'il a dégagé des vers de Baudelaire. Et qu'il lui est également impossible de situer, dans le «signifiant sonore», la «part affective non institutionnelle mais subconsciente et personnelle à Baudelaire» (p. 62), puisque ce dernier utilise un mètre qui a déjà une longue histoire. Ce qu'il réussit à dégager de «personnel», d'une oralité en rapport avec des traces mnésiques, tient tout à la fois de la constitution phonique et des valeurs sémantiques des mots du poème, dans leur *disposition* dans le vers[21].

L'associativité ou la «motivation de discours»

Les théories qui ont été examinées ici finissent toutes soit par établir des répertoires de symbolique des sons, soit par redoubler le sens des mots par celui des sons. Le travail de Pierre David échappe à ces problèmes en montrant des relations entre une distribution phonétique, sémantique et syntaxique: il n'interprète pas les phonèmes, mais montre des convergences. Ce travail toutefois n'est guère développé, et bien qu'il commence à établir, sur des fondements psychanalytiques, une «rationalité nouvelle de l'expressivité des phonèmes» (Meschonnic, 1982: 633), cette base n'est pas suffisante pour servir de modèle herméneutique.

Faut-il donc, sous peine de tomber dans des jeux d'interpré-

tation difficiles à fonder de manière rigoureuse, laisser toute réflexion sur une possible «expressivité» des phonèmes? Faut-il abandonner l'analyse de la part phonématique dans le fonctionnement rythmique et signifiant d'une œuvre? Peut-être qu'il serait possible de concevoir cette «expressivité» autrement que ne le font les théories qui tentent d'établir une typologie des valeurs des sons ou qui dissocient la forme du sens en en faisant, lorsque les contextes le permettent, des miroirs où ils se réfléchissent l'un et l'autre.

Par ailleurs, ces théories disent sans doute quelque chose de notre tradition, de notre rapport à la poésie, que le rejet pur et simple conduirait à occulter. Meschonnic observe que l'opposition entre les tenants de la convention et ceux de la motivation délimite deux territoires séparés des réflexions sur le langage: la «nature-vérité-signifiant» est pour les littéraires, les psychanalystes, les philosophes de la poésie; la «convention» est du côté de la pragmatique, de la logique du discours, de la linguistique qui cherche alors à atteindre l'épistémologie des sciences exactes (voir Meschonnic 1984: 41).

Chez les conventionnalistes, le rejet de la motivation est total, mais laisse inexpliquée la récurrence de la *mimésis* dans les théories du langage et les poétiques (cf. Meschonnic, 1984: 35). Selon Meschonnic, plus la science réfute la motivation, plus celle-ci fait retour, dans la science même:

> Ce que la rigueur de la philologie laissait hors de son champ ne disparaissait pas dans l'archéologie de l'esprit scientifique. La linguistique théorique non plus n'a pas réussi, ni par le système, ni par les structures, à réduire définitivement les retours du mime. La limite entre convention et nature ne s'est pas seulement marquée entre une science linguistique et des pratiques littéraires, elle s'est installée à l'intérieur du structuralisme, par une contestation grandissante, et composite, de l'arbitraire du signe. Puis il est apparu que cette limite passait à l'intérieur de Saussure lui-même, quand on a découvert les cahiers d'anagrammes. Alors la mimésis s'est débondée. La psychanalyse, en France, à partir d'une certaine période de Lacan, s'est mise à pratiquer, chez certains, un mimétisme généralisé du langage présumé de l'inconscient (p. 44).

Genette observe aussi ce phénomène, dans «la théorie poétique moderne», notamment chez Jakobson: «*grattez le formaliste, vous trouverez le symboliste* [...] et, en forçant encore un peu, *grattez Hermogène, vous (re)trouverez Cratyle.*» (1976: 312).

Malgré les problèmes que posent les théories de la motivation[22], Meschonnic soutient qu'on ne peut nier qu'il y ait une certaine tension mimétique dans le langage: «[...] Le problème d'une anthropologie historique du langage, d'une historicité radicale du langage, n'est pas de réduire, jusqu'à nier pratiquement, et encore moins de dénier, l'importance majeure de la tension des mots vers les choses» (1984: 38). Il propose de «remettre en chantier la séparation du langage et des théories en deux» (*ibid.*), et de penser l'arbitraire et la motivation comme inséparables l'un de l'autre. Ce qui, formulé ainsi, semble très paradoxal.

Ce l'est moins dès lors que la motivation n'est plus pensée sur le plan de la langue, mais sur celui du discours. Au lieu de poser le problème de la motivation en termes de nature ou d'origine de la langue (ce qui devient de la métaphysique et échappe à toute prise empirique), Meschonnic s'en tient à l'étude du *fonctionnement* du discours. Il ne s'agit pas de nier ce que Grammont, Spire, Fónagy, etc. essayaient tour à tour d'expliquer, c'est-à-dire tant la possibilité d'une expression du corps et de l'inconscient que celle d'une iconicité du monde dans le langage, notamment par le biais du signifiant. Mais de la considérer comme un des fonctionnements possibles du discours. La mimésis passe, alors, par une *manière* de dire, un mode de fonctionnement du sens:

> La nature est dans le langage comme elle est dans la peinture. Vue et peinte par des modes de voir, entendue et dite par des modes de signifier. Le terme allemand pour onomatopée relie les deux, *Klang-Tonnachahmung* (imitation du son), *Lautmalerei* (peinture du son). Une illusion culturelle nous fait croire qu'un tableau représente un objet, et qu'un effet d'imitation de la langue représente un bruit ou l'essence d'un objet. C'est confondre la peinture avec l'objet peint, la manière de peindre avec le «sujet» du tableau. En oubliant que c'est à travers une vision, à travers une écoute que nous le percevons, et que c'est la vision, l'écoute que nous avons devant nous, dans le tableau et dans le discours. Le discours est cette vision, l'écoute que nous avons devant nous, dans le tableau et dans le discours (1984: 48).

Meschonnic donne plusieurs exemples, dans la poésie, de *mimésis*, dans lesquels il voit un lien entre l'ordre du cosmique, du social et du langage: les métriciens médiévaux voyaient dans l'ordonnance du vers l'imitation de celle du monde; les mots en liberté de Marinetti sont le mime de bouleversements nouveaux; Dada fait

la mimésis du chaos, par le désordre du sens qui imite la destruction des choses (cf. Meschonnic, 1990a: 50).

Ces réflexions évoquent ce que Genette appelle un «mimologisme secondaire», qu'il retrouve à plusieurs reprises dans son histoire du mime, et notamment chez Mallarmé (voir 1976: 274-275): une sorte de «cratylisme» de vers (le vers de Mallarmé n'étant pas réductible au «vers» au sens restreint) qui surmonte un «hermogénisme» de langue et de mots. On peut se demander dans quelle mesure la théorie poétique de Meschonnic, fondée en partie sur une motivation «subjective du discours», notamment dans son traitement des éléments «prosodiques» (consonantique-vocalique), qui consiste à repérer des figures et des réseaux de phonèmes, ne participerait pas d'une valorisation du pôle analogique du langage en poésie. Genette montre que beaucoup de théories poétiques modernes, depuis celle de Jakobson avec la «projection du principe d'équivalence», et même depuis les «anagrammes» saussuriens, ont tendance à considérer la récurrence généralisée comme la caractéristique fondamentale du «langage poétique»:

> La conscience poétique moderne est très largement «gouvernée» par les principes d'équivalence et de motivation [...]. [...] on retrouve un peu partout cette triple valorisation de la relation analogique: entre signifiants (homophonies, paronomases, etc.), entre signifiés (métaphore), entre signifiant et signifié (motivation mimétique). Une telle convergence est sans doute, dans une large mesure, indice de «vérité»; mais elle aussi, et peut-être surtout, signe des temps et thème d'époque. Elle s'accompagne inévitablement d'un choix, conscient ou non, dans le corpus poétique [...]: notre langage poétique est le langage *d'une certaine poésie*, et [...] on imagine aisément ce qu'un Malherbe, si ennemi de toute «répétition» [...] aurait pensé de notre similarité généralisée; à part quelques effets contrastifs et codés d'allitération et d'harmonie imitative, la poétique française était plutôt gouvernée par un principe [...] de différenciation maximale. Une poétique fondée sur «le démon de l'analogie» est une idée typiquement romantique et symboliste (1976: 313).

Genette touche là sans doute un point important. Mais il faudrait réexaminer la comparaison entre la «similarité généralisée» chez les modernes et la «dissimilation maximale» chez Malherbe et les classiques. La dissimilation était contrainte par des règles de *retour* assez strictes, dans la métrique, et elle accompagnait des modes de signifier assez différents de ceux qu'a connus la poésie depuis Rimbaud et Mallarmé. Il faudrait se demander si l'obsession de

l'analogie, de la récurrence, ne viendrait pas, chez les critiques et peut-être chez les poètes, relayer, comme un nouveau repère, certaines «pertes[23]» (signification dénotative continue, ou encore, métrique) entraînées par les transformations de la poésie. Mais ceci est un problème vaste, qui ne peut être résolu par une réponse générale...

Genette ajoute, peu après, que l'«idée du langage poétique comme compensation et défi à l'arbitraire du signe est devenue l'un des articles fondamentaux de notre "théorie" littéraire» (p. 313) et qu'elle «domine en fait *l'idée même* [...] *de langage poétique*, métaphore fourvoyante qui procède toujours de la dichotomie entre poésie et "langage ordinaire" [...]» (p. 313-314). Pour Meschonnic la motivation dans le discours n'est pas restreinte à la poésie. Elle est un mode de signifier possible, l'une des réalisations que permet le langage à l'homme. Cette «motivation» n'est d'ailleurs pas toujours une *mimésis*, dans le sens d'une onomatopée, d'une imitation des choses ou du corps. Elle n'est pas la même dans les différents discours. Elle est, essentiellement, une création de rapports entre les mots, par les signifiants, qui peut prendre la forme de l'onomatopée, mais pas nécessairement. Meschonnic donne l'exemple de Brisset: «Brisset ne fait pas des onomatopées, au sens traditionnel. Pourtant ses analyses de mots sont des imitations par le son, non des choses qu'ils signifient, mais que Brisset leur fait signifier, par des paronomases et des approximations qu'il y projette» (1984: 51). La création de rapports n'est pas forcément la projection des équivalences d'un axe sur l'autre: elle est un fonctionnement associatif transversal, dans le discours, entre des mots que des figures ou des séries «prosodiques» rapprochent, pour créer, à l'instar des «figures», un «rapport référentiel et intersubjectif nouveau» (Meschonnic 1985a: 145).

Ce fonctionnement peut, à l'occasion, créer une mimésis du monde, dont l'harmonie imitative est l'exemple le plus évident. Mais pour Meschonnic, les figures et réseaux phoniques sont d'abord et avant tout «l'inscription du sujet dans son langage, culturellement et individuellement — l'associativité du signifiant, la subjectivité de la mémoire dans la matière des mots» (1985b: 40). Ailleurs, pour l'ensemble des marques accentuelles et phonétiques, il parle de «saturation accentuelle-articulatoire» (1977: 236-237). Les expressions «matière des mots», «saturation articulatoire», «mémoire» nous rapprochent du phénomène d'oralisation et de réactivation de traces mnésiques qui accompagne, selon Fónagy, Kristeva et David, la création poétique[24]. La difficulté d'une telle

théorie (difficulté sur laquelle on achoppe nécessairement lorsqu'on veut étudier l'organisation phonétique des œuvres) réside dans le fait que les retours de phonèmes sont inhérents au langage. Comment aborder une étude de ces retours sans s'égarer dans une infinité de relations? Le problème n'est pas entièrement résolu dans la théorie de Meschonnic. Il y a d'ailleurs fort à douter qu'il puisse l'être totalement.

Meschonnic considère comme marqués les retours qui instaurent un *système*:

> SYSTÈME (d'une œuvre). L'œuvre (chaque œuvre) comme totalité caractérisée par ses propres transformations, qui dépendent de ses lois internes. Ce n'est pas un ensemble statique; il est lié à une intentionnalité (message), à une créativité. Le système se révèle au lecteur-auditeur comme une incessante structuration (1970: 175).

La définition de système maintient une tension entre l'œuvre considérée comme un tout autonome (totalité, lois internes) et comme corrélat d'une intentionnalité (d'une subjectivité), ainsi qu'entre l'ensemble de l'œuvre considérée selon les contraintes qui la règlent (totalité, lois internes) et l'œuvre envisagée comme un procès, un mouvement qui se transforme sans cesse. L'emploi du substantif «structuration» et non «structure», qualifié de surcroît par l'adjectif «incessante», illustre bien cette dernière tension, et situe la distance que Meschonnic cherche à prendre par rapport au structuralisme, en envisageant l'œuvre comme procès dynamique, rythme, et non comme structure statique. Tension, quasi paradoxe, qui rappelle celui qui a été dégagé d'un ensemble de définitions du rythme dans l'article de Benveniste (1966), «forme distinctive; figure proportionnée; disposition» (p. 332) et «"dispositions" [...], "configurations", sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer» (p. 333): comment une forme distinctive et une configuration sujette à changer peuvent-ils désigner le même «arrangement», le même mouvement? La formule «manière particulière de fluer» (p. 333) maintenait la tension, comme le font, dans le «système» de Meschonnic, ces «transformations» qui «dépendent de lois internes », ou cette «incessante structuration».

Si Meschonnic ne donne pas de critères empiriques fixes pour *reconnaître* la présence d'un système[25], il propose quand même un certain nombre de procédures pour l'analyse de la «systématisation des chaînes du signifiant». Cette méthode ne permet pas de résou-

dre entièrement le problème évoqué plus haut, mais elle donne des bases pour l'analyse, dont j'essaierai de retenir ici ce qui participe du rythme conçu comme configuration donnant forme au temps. Dans *Pour la poétique III*, il propose un mode d'analyse fondé à la fois sur les phénomènes de contrastivité dans la succession et les phénomènes de rappels transversaux, translinéaires. Pour l'étude des rappels, Meschonnic propose comme base une typologie d'Ossip Brik, fondée sur «le nombre, l'ordre et la position des éléments (1973: 287). Si la fréquence et la distribution des récurrences est importante, leur position dans le lexème, le groupe rythmique, la phrase ou le vers et par rapport à l'accent, peut devenir un facteur déterminant d'organisation. Ce paramètre de la «position» permet de lier l'analyse du constituant phonique du rythme à l'ensemble des composantes du poème: accentuation, syntaxe, disposition graphique.

Dans l'analyse de «Chant d'automne» de Baudelaire (1973: 277-338), Meschonnic essaie de tenir compte de ces trois paramètres. Il dresse des tableaux de «séries» à partir de tous les phonèmes, mentionnant que leur ordre de présentation n'est qu'une «question formelle» (p. 300). Il essaie néanmoins de faire un choix de présentation qui ait une certaine pertinence: il avait montré, dans une «situation» de «Chant d'automne» à l'intérieur de *Spleen et idéal*, que les consonnes continues, et en particulier /R/, semblaient avoir un rôle important, un «effet différenciateur». C'est pourquoi il commence en présentant d'abord la chaîne des /R/, examinant leur distribution (présences-absences dans les différentes parties du poème, figures d'écho) et leurs positions (finales de mots, finales de vers, initiales de vers, par exemple). Il examine ensuite les «rapports prosodiques par paires phonétiques (la sourde et la sonore), pour leur effet d'opposition éventuel» (p. 305), en traitant les continues, les nasales et les occlusives. Dans cette étude, il ne présente pas les tableaux des occurrences vocaliques. Il n'en traite que brièvement (p. 325-326).

Pourquoi Meschonnic accorde-t-il une attention prépondérante aux séries consonantiques? Il s'en explique (p. 325) en disant que dans ce poème, les consonnes semblent avoir un plus grand «effet différenciateur», alors que les voyelles ont davantage un effet unificateur. Ce sur quoi est fondé cet «effet différenciateur» n'est pas explicité clairement. Dans l'analyse, on voit que les consonnes contribuent davantage aux contrastes phonétiques instaurés, par exemple, entre des strophes. Elles semblent créer plus de «figures». Toutefois, on peut observer, dans toute la théorie de Meschonnic

(et non dans cette seule analyse, où il pourrait s'expliquer par l'organisation même de *ce poème*), un privilège accordé au *consonantisme*. Dans *Pour la poétique* (1970), il cite Claudel:

> Pour l'écrivain au contraire et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel est la consonne. La voyelle est la matière, la consonne est la forme, la matrice du mot, et aussi l'engin propulseur dont la voyelle avec tout son charme n'est que le projectile (cité p. 80, note 2).

Et il ajoute: «Il faudrait se garder de restreindre au seul langage dramatique cette dramatisation» (*ibid.*). Dans son étude de «Chant d'automne», il note que le primat consonantique du poème vérifie «la dramatisation que notait Claudel» (1973: 325). Il dit ensuite que c'est «comme si sa poésie se faisait plus dans les consonnes que dans les voyelles» (p. 325). Cette dernière phrase s'applique au poème étudié, mais l'allusion à la vérification de la dramatisation consonantique semble étendre l'assertion à *la* poésie: ce qui est une bien grande généralisation. Ailleurs, Meschonnic fait remarquer que la poésie moderne semble privilégier le consonantisme: ce qui restreint un peu la portée de la déclaration de *Pour la poétique III*. S'il fallait reconnaître le travail des consonnes dans la poésie moderne[26], après tant de traités qui s'occupaient essentiellement des voyelles, on pourra toutefois éviter de postuler une plus grande importance des consonnes *a priori*, avant toute analyse[27].

Il est intéressant de remarquer, cependant, comment un linguiste comme Pierre Delattre conçoit la différence entre voyelles et consonnes:

> Des expériences psycho-acoustiques toutes récentes ont démontré qu'elle était essentiellement dans l'opposition: *changement* contre *stabilité*, ou du point de vue articulatoire: *mouvement* contre *immobilité*. Toute consonne est perçue, en somme ou en partie, par des changements dans le déroulement musical de la parole. Toute voyelle est perçue au contraire par des portions stables, si courtes soient-elles (1965, p. 242-243).

L'aspect dynamique (le «changement») des consonnes pourrait confirmer leur caractère de «dramatisation» (Claudel) et contribuer à leur «effet différenciateur» dans la chaîne. L'effet différenciateur n'est pas situé sur le même plan que celui que repérait Meschonnic dans le poème de Baudelaire, mais peut en partie expliquer que

les contrastes semblent davantage perceptibles au niveau consonantique, et qu'une tendance à exploiter cette propriété s'observe dans certaines poésies.

Voici quelques exemples de fonctionnement des chaînes phonématiques, extraits de l'étude sur «Chant d'automne». Pour l'ensemble des cycles *Spleen et idéal* et *Tableaux parisiens*, Meschonnic observe les différences entre les finales conclusives (vocaliques) et suspensives (consonantiques). Dans le *Spleen*, les finales suspensives lui semblent avoir la plus grande pertinence d'organisation parce que: 1) elles dominent en nombre et en groupement; 2) la majorité d'entre elles sont des continues; 3) parmi ces continues, les /R/ dominent (forment un «thème sonore»); les finales vocaliques sont au contraire disparates et en ordre dispersé. Dans les *Tableaux*, c'est l'inverse. Dans *Chant d'automne*, il observe la distribution par strophe des récurrences: certaines séries traversent tout le poème, d'autres sont davantage concentrées dans certaines strophes. En ce qui concerne la position, il remarque que les occlusives sont davantage situées à l'attaque, alors que les continues sont partagées (p. 319). Il montre également de nombreuses figures d'écho impliquant plusieurs phonèmes: ces figures deviennent le lieu où s'entrelacent les séries importantes.

Comment Meschonnic lit-il ces diverses observations? Il veut montrer un fonctionnement, et non simplement *interpréter*; mais ce fonctionnement est pour lui «sémantique spécifique»: «nommant les phonèmes, écrit-il, on nomme les ensembles sémantiques qu'ils forment» (p. 298). Pour la série des /R/ dans *Spleen*, par exemple, il fait la lecture suivante:

> La masse sémantique consonantique des continues et surtout des /R/, de *frère* à *trop tard*, se rassemble comme *cri*, et *énonciation du cri*, et devenir de l'intériorisation (*profondes, languir, lourds, souvenir, remords, désespoir*, — avec des répétitions de *cœur*, de *mort* et de *noir* déjà indiquées). Il n'y a pas de motivation après coup, ni de psychologisation d'un /R/ en l'air, mais une organisation du langage par des signifiants (p. 294).

Meschonnic montre des ensembles formés par les récurrences: lorsqu'il parle d'«énonciation du cri», il y a tout de même une lecture, une sorte de «motivation après coup»: mais la lecture est générée par les signifiants qui sont mis en rapport; elle n'est pas conçue comme une *mise en valeur d'un sens déjà là par tel ou tel phonème*

ayant telle ou telle valeur supposée. Voici quelques autres exemples de lectures, à partir des figures d'écho:

> [...] 1) *bercé* et *cercueil* sont liés par un écho renversé /ERS → SER/, *bercé* et *par ce* sont liés par une répétition, dans un entour vocalique (*choc monotone*) qui fait ce qu'il dit (p. 304).

> [...] la syllabe commune à *chaque* et à l'*échafaud*, faisant vase communiquant, fait entrer le distributif dans l'effet de sens d'*échafaud* (p. 306-307).

La métaphore du «vase communiquant» résume bien le principe général des «figures de signifiance» (qu'elles soient constituées par des séries ou des échos): dans la récurrence, il y a rappel d'un mot par l'autre. Ce rappel n'est pas une identité, mais une mémoire et une mise en relation, une «figure», oui, si figure n'est pas conçu comme ornement, mais comme «*jointure*» («Figure est bien le terme jointure», dit Michel Deguy) qui fait comparaître, paraître ensemble, par delà la distance (dans la séquence) qui les sépare, deux unités de sens. Figure est à prendre aussi, dans cette composition phonématique, comme disposition, distribution qui apparaît et fait apparaître, qui se manifeste et rend manifeste un rapport, un échange.

Propositions pour l'analyse du rythme dans sa composante phonématique

En quête de ce qui fait rythme dans un poème, rythme comme organisation d'un déroulement en tant qu'il s'y crée des rapports et des différences, sur fond de proximités et d'éloignements, c'est dans la perspective d'une *disposition*, d'une prise en compte de la fréquence, de l'ordre, de la position des phonèmes, que pourra être envisagée l'étude des «timbres» dans un poème. Disposition en tant que les rappels et contrastes font entendre du sens, sont déjà parole, parole qui est déjà elle-même tension vers un monde, mais un monde qui ne se confond pas avec telle ou telle relation anecdotique ou descriptive: monde, plutôt, qui serait mondification, impliquant une manière de voir (de faire voir), d'entendre (de faire entendre) — (cette «manière de» qui est «mode de signifier», selon Meschonnic) — «manière de» dans l'organisation d'une parole dont la tension vers les choses ou le monde passe aussi par la

mémoire, l'oralité, l'ensemble des facultés perceptives, affectives, cognitives d'un sujet.

Il ne s'agit pas de «sons»: «Un poème bruiteur qui ne fasse entendre que des sons de langue ne ferait rien entendre» (Deguy, 1988: 49). Que des recherches tentent de montrer que des «sons», par leurs propriétés acoustiques ou articulatoires, déclenchent des associations chez de nombreux sujets n'est pas dénué de pertinence en soi; que les «métaphores» qui servent à désigner les phonèmes puissent *dire* quelque chose de notre rapport à certaines positions articulatoires ou à certaines qualités sonores n'est pas non plus une hypothèse dépourvue d'intérêt. Mais le principal problème de cette perspective est la séparation du son comme son de l'ensemble des composantes du discours. Le «son», à supposer qu'il éveille réellement des associations psychiques corrélatives à ses propriétés acoustiques et articulatoires, n'est jamais «son» pur dans la parole, mais déjà en même temps phonème. L'éveil d'associations joue indissociablement avec l'ensemble des composantes signifiantes.

Par ailleurs, le but visé ici n'est pas de «dévoiler», d'interpréter le sens du poème ou de ses «sons». Mais de montrer comment le rythme, «mode de mouvement», contribue au fonctionnement de la signification d'un poème, fonctionnement qui relève indissociablement du sensible et de l'intelligible. (Dire «sensible et intelligible» est déjà trop séparer ce que l'on voudrait montrer non comme polarité, mais comme nécessaire relation — où l'un n'est pas *sans* l'autre.) Et essayer de voir ce qui fait rythme, c'est montrer les éléments dans une dynamique relationnelle: l'attribution de valeurs symboliques aux sons est une manière statique d'envisager leur fonctionnement. Il faut donc essayer de montrer des configurations, des réseaux, des figures, dans leur disposition: les contrastes, les rappels, les positions, les proximités et les éloignements.

La présentation sous forme de tableaux des occurrences comportant un (ou plusieurs) phonèmes communs permet de voir la fréquence de certains phonèmes dans un texte et surtout les séries formées par les récurrences. Les tableaux de Meschonnic dans *Pour la poétique III* montrent en outre la distribution des phonèmes dans les strophes. Les poèmes qui seront analysés ici n'obéissent pas tous à une composition strophique, et lorsqu'il y aura «strophe», ce ne sera pas au sens restreint donné à ce mot par Mazaleyrat[28]: la strophe chez Baudelaire et chez van Schendel n'obéit pas aux mêmes contraintes de composition. La distribution, notamment les effets contrastifs dus aux présences-absences de cer-

taines séries dans certains morceaux du texte, ne se définira pas nécessairement par rapport à la strophe. Ces contrastes de familles phoniques pourraient s'établir, par exemple, entre des vers, des groupes de vers, des groupes supérieurs, des segments séparés par des blancs, etc. Il faudra trouver une présentation qui *montre* cette distribution. Il serait possible d'utiliser le même principe que Meschonnic, soit la division du tableau en sections successives, chaque section correspondant à une unité de division quelconque, délimitée en fonction du poème (vers, groupe de vers, strophe, segment sur la page, groupe de segments, groupe supérieur, phrase, paragraphe, etc.). La distribution observée pourra créer des groupements différents à l'intérieur d'un même poème: par exemple, on pourra voir que le vers 1 contraste avec les vers 2 et 3, puis ces vers avec le quatrième, etc. Il faudra parfois présenter plusieurs tableaux, plusieurs regroupements pour montrer les contrastes entre certains passages, lorsqu'il y a lieu. L'ordre de présentation des séries pourrait se fonder sur un regroupement par familles phonétiques. Pour les consonnes, selon leur mode d'articulation, des occlusives aux continues (ou l'inverse); on pourrait aussi grouper certaines consonnes par paires voisées-non voisées, selon le mode et le point d'articulation. Les voyelles se distinguent par le lieu d'articulation (antérieur, postérieur), l'aperture (ouvert, fermé), le degré de labialité (arrondi, non arrondi) et la nasalisation: ces divers paramètres interagissent dans la formation des timbres; on choisira donc l'un ou l'autre classement. La présentation pourrait aussi se fonder sur d'autres critères, en fonction de leur pertinence pour le texte étudié.

Si la position joue un rôle majeur (comme la rime dans la versification des siècles derniers), il serait bon de trouver une manière de montrer les séries et les figures (échos) *dans* l'ensemble du poème ou de la séquence où elles apparaissent, de manière à montrer leurs interrelations avec les limites de mots, de syntagmes, de vers, de segments, etc. La notation «prosodique-rythmique» de Meschonnic constitue une tentative dans ce sens. Toutefois, elle présente certains inconvénients, qui ont déjà été exposés. Meschonnic suggère, dans *Critique du rythme*, une autre possibilité, pour noter les échos complexes: mettre en évidence la structure par des chiffres sous ces lettres (le même chiffre étant affecté aux récurrences du même phonème), ou alors, formaliser la structure par des lettres. Je cite un exemple:

j'apparais	le pauvre ange	
ʒa pa ʀɛ	lə poːv ʀɑ ʒ	
1 2 3	2 3 1	ABC/BCA
(voir 1982: 268)		

Mais il est impossible de noter de cette façon toutes les figures sur le même tableau.

Il faudra indiquer pour chaque tableau ce qu'il note. On peut quand même dégager des principes généraux. La distribution et la position des éléments de certaines séries seront à l'occasion mises en évidence à l'aide de caractères gras et de chiffres. Pour éviter la confusion, on ne marquera pas toutes les figures et séries à la fois. Il serait possible de noter, par exemple, une série qui fait tout le poème, ou l'interaction de deux ou trois séries importantes. Si l'on veut montrer un contraste entre différentes parties du poème, et que plusieurs séries sont notées dans chacune des parties, ces parties pourraient être encadrées et chiffrées indépendamment l'une de l'autre. Le même principe sera adopté pour les figures, les échos (mais sur des tableaux différents). Pour de courtes séquences, on peut aussi utiliser la mise en évidence par des chiffres proposée par Meschonnic, et mettre en relation ces figures dans le commentaire écrit. Si on veut représenter différentes figures sur un tableau, il faudrait alors séparer les séquences qui incluent ces figures par des encadrés et les chiffrer indépendamment, pour éviter la trop grande accumulation de chiffres différents dans le même tableau.

J'emprunte la notion d'écho à Meschonnic, qui a en élaboré une typologie formelle à partir des travaux de D. I. Masson (voir Meschonnic, 1970: 76-97 et 1982: 264-272). Certaines des figures décrites par cette typologie étaient déjà reconnues par la rhétorique. Mais le système formel, simple, de Masson, a l'avantage d'éviter la prolifération taxinomique. Il s'agit de «schémas de séquences, par position»:

> [...] C désigne une consonne ou un groupe de consonnes, V une voyelle ou des voyelles: écho *consonantique initial*, C-/C-; écho *consonantique final*, -C/-C; écho *vocalique*, V/V; par rapport à la consonne, écho avec *consonne avant* CV/CV, avec *consonne après*, VC/VC; (écho) *consonantique double avec voyelle*, la rime riche, CVC/CVC et *double sans voyelle*, la fausse rime, C-C/C-C, *consonantique triple*, ou *en série*, C-C-C/C-C-C; *polysyllabique*, la rime léonine CVCVC/CVCVC. L'écho pouvant être, par rapport à l'accent, *accentué* ou *inaccentué*; par rapport à la syllabe, *d'attaque* ou de *fin de syllabe*. Par rapport à d'autres consonnes ou voyelles, il

peut être *direct* ou *entravé* (écho d'un diphone avec une consonne simple). L'écho peut être, par sa disposition, *linéaire* (*être /très*) ou *renversé* (*beau /aube*). Si l'écho consiste dans un rapport de groupe consonantique à consonnes simples, il peut être, selon l'ordre de la séquence, *resserré*, s'il va des consonnes simples au groupe, *élargi* s'il va du groupe aux consonnes simples (p. 265).

On pourra marquer, dans le tableau accentuel, les initiales appartenant à un réseau ou à une figure phonématique, à l'aide de caractères gras. Il faudra cependant préciser à chaque tableau ce qui est noté, parce que le même signe (le caractère gras) sert chaque fois à mettre en évidence des marques phonématiques, mais selon des modes d'organisation et de repérage différents: séries *ou* échos (dans une partie ou dans tout le poème), initiales *ou* finales appartenant à des séries ou des échos.

Quelques autres éléments de la composition phonématique pourront avoir une importance du point de vue rythmique. L'hiatus, ainsi que la succession de deux consonnes semblables à la fin d'un mot et au début d'un autre, peuvent créer une marque à l'initiale: l'hiatus à cause du coup de glotte qu'il provoque souvent, la double consonne à cause de la nécessité de faire entendre distinctement les deux mots. Selon la plupart des théories, les consonnes /ʒ/, /R/, /v/, /z/ provoquent, en finale de mot, l'allongement de la voyelle précédente. De même, devant une sonore en général, la voyelle a tendance à être perçue comme plus longue que devant une sourde: *vide, vite* (voir Meschonnic, 1982: 222).

Ces diverses procédures ne sont que des moyens pour mettre en évidence, dans les cas pertinents, des rappels, des contrastes, des intervalles, des positions. Toutes ces procédures ne seront pas toujours utilisées, d'abord, parce que le jeu des récurrences est beaucoup plus important dans certains textes que dans d'autres, ensuite, parce que certains types de représentations conviendront mieux pour mettre en évidence telle disposition propre à un poème. Dans ce genre d'analyse, on ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Le pari est de tenter de montrer un fonctionnement, un réseau d'associations pour la mémoire qui se déploie dans le temps, mais aussi crée sa propre temporalité à contre-succession.

NOTES

1. Dauzat (1943), *Le Génie de la langue française, Paris, Payot*, p. 316, cité dans Meschonnic (1990a: 188).

2. Voir Meschonnic (1990a: 188).

3. Beaucoup de théoriciens ne considèrent pas la disposition des timbres ainsi: leur acception du rythme et leur manière de comprendre la fonction organisatrice des phonèmes ne sont pas les mêmes.

4. Voir la définition que donne Morier: «homophonie (identité des sons) de la dernière voyelle accentuée du vers, ainsi que des phonèmes qui, éventuellement, la suivent» (1989: 1010).

5. Les travaux qui tentent de rapprocher le langage et la cognition sont nombreux et relèvent d'épistémologies diverses. On peut mentionner, dans une liste non exhaustive, Miller et Johnson-Laird (1976); Haiman (1985); Jackendoff (1987); Johnson (1987); Langacker (1987); *Revue de philosophie ancienne*, tome 1 et 2 (1987); Ouellet (1992).

6. La publication des «anagrammes» de Saussure a stimulé la réflexion sur la sémantique de l'organisation phonétique. On en trouve des prolongements intéressants notamment dans *l'amour de la langue*, de Jean-Claude Milner (1978) et dans *La production du texte*, de Michael Riffaterre (1979). Cet aspect de la question ne sera guère traité ici, pour diverses raisons. D'abord, les études d'anagrammes, plutôt spatialisantes, ne s'intègrent pas directement à mon propos central, celui du rythme, d'une étude des unités discursives dans leur mouvement. Ensuite, la recherche anagrammatique vise à retracer des signifiants cachés, dispersés, des «mots sous les mots» (Starobinski, 1971), en vue de retrouver une signification cachée du texte. Or, ma perspective consiste plutôt à mettre en évidence un fonctionnement dynamique d'«interaction» des unités par le rythme, qui est, pour le cas ici, une interaction «Phono-sémantique», selon l'expression de Sergio Cappello (1990). Enfin, il me paraît difficile de fixer des bornes à le découvertes d'anagrammes (le nombre de phonèmes étant limité...), si bien que l'interprétation qui en résulte risque de donner lieu à certaines dérives. Je remercie Daniel Delas pour sa lecture critique du présent ouvrage, qui ma permis de faire cette mise au point.

Pour une réflexion strictement consacrée aux problèmes d'interaction phono-sémantique, je recommande l'ouvrage de Cappello (1990) qui, après un historique critique de différentes théories, propose un nouveau modèle d'analyse, qu'il applique à la poésie française du XVIe siècle.

7. Les deux voies d'approche de la valeur des phonèmes ne s'excluent pas toujours l'une l'autre. La théorie de Kristeva participe des deux. Jakobson énonce un principe d'équivalence, qui est, en un sens, un fonctionnement associatif, mais fait aussi des recherches sur le symbolisme des sons. On retrouve chez Delas et Filliolet un modèle d'analyse qui fait appel à la fois à un classement des phonèmes d'après leur valeur acoustique et à une prise en compte de la *disposition* (récurrences, alternances, position, etc.) des phonèmes dans le texte.

8. Meschonnic évoque ce désir de motivation à plusieurs reprises, notamment dans (1984) et (1990a).

9. On peut aussi critiquer, comme le font Delas et Filliolet, le raisonnement de Grammont qui consiste à «associer deux systèmes sémiologiques en partant d'un *a priori*» (Delas et Filliolet, 1973: 121), c'est-à-dire à postuler «l'existence d'un premier code, celui des jeux de physionomie, où les mimiques *signifient* des sentiments» (*ibid.*), sur lequel se grefferait un second code, celui du son, qui par le

biais de l'articulation reproduisant «l'un des jeux de physionomie à valeur signifiante» (*ibid.*), retransmettrait aussi ce signifié.

10. Le rythme est pour lui le rythme accentuel.

11. La poésie a été longtemps marquée par un idéal esthétique d'euphonie. Spire reconnaît qu'à partir du romantisme, elle commence à s'en dégager, ce qu'il juge «bon» pour éviter la monotonie et favoriser l'expression. Mais il continue de rattacher l'euphonie à la nature, et de considérer la cacophonie (le consonantisme) comme un «procédé expressif» qui doit rester exceptionnel.

12. Spire mentionne que cette proposition vient de l'abbé Rousselot.

13. Meschonnic propose d'ailleurs des hypothèses sur l'importance de cette organisation, dans l'analyse. Voir notamment 1983: 277-338.

14. Leurs théories respectives s'enracinent évidemment chez Freud mais David s'inspire surtout de travaux de Dolto, alors que chez Kristeva ce sont, outre Freud, Lacan et Klein qui sont le plus cités.

15. Fónagy aussi émet cette hypothèse mais il la développe moins que David et Kristeva.

16. Kristeva distingue, «dans l'exercice du discours, *deux modalités signifiantes* qui sont séparées diachroniquement (c'est-à-dire dans l'apprentissage du langage) et synchroniquement (c'est-à-dire dans la structure des énoncés) par l'apparition de la syntaxe» (1977: 438): le sémiotique et le symbolique. La première modalité, antéprédicative (mais qui fait retour dans tout énoncé) se distingue de la seconde par son caractère émotionnel et connotatif (non constitué d'éléments discrets).

17. L'étude de «Prose» avait connu une publication en revue antérieure à celle de *La révolution du langage poétique*.

18. Dans son ouvrage, Petitot s'attaque au problème: il essaie de «comprendre comment la forme de l'expression — qui est donc une morphologie abstraite d'articulation *catégorisant* le substrat phonétique *continu* en unités phonologiques *discrètes* — peut émerger, en tant que structure, de l'organisation de la substance de l'expression» (p. 21), à l'aide des phénomènes de perception catégorielle et de la théorie des catastrophes.

19. David ne donne pas les références des vers. Il emprunte l'exemple à P. Guiraud (1973) *La versification*, P.U.F., coll. «Que sais-je?», p. 50.

20. Cette notion de subtil a été développée par Dolto dans ses séminaires. David renvoie aussi aux textes suivants: (1957) «À la recherche du dynamisme des images du corps, *La Psychanalyse*, vol. III, P.U.F., p. 297 et suivantes; (1972) «Conférence à la Société française de Philosophie», *Bulletin de la Société française de philosophie*, oct.-déc. 1972, Armand Colin.

21. La difficulté de distinguer la part individuelle et le conditionnement institutionnel dans la prosodie et le rythme est importante. Meschonnic reproche souvent aux théories qui fondent le rythme et l'expressivité phonétique sur une *mimésis* (physiologique *et* affective [Grammont] ou psychanalytique [Fónagy, Kristeva]) de méconnaître l'interaction de la culture et de la biologie dans notre système perceptuel-affectif-cognitif:

«L'oreille n'est pas seulement dans le sensoriel. Elle est aussi culturelle, historique. C'est un organe social. Mais le mimétisme du son, en privilégiant le psychobiologique, a biologisé la langue» (1990: 53).

22. La biologisation de la langue, l'élaboration de taxinomies univoques sonsens qui «méconnaissent la complexité du discours», la psychologisation des phonèmes (souvent à la fois invérifiable et irréfutable), le mime du langage par le

métalangage et le commentaire, le «peu d'accord entre les mimétistes» (cf. Meschonnic, 1984: 58), etc.

23. Pertes relatives, bien sûr, et compensées par d'autres «gains».

24. Pour Meschonnic toutefois, cette subjectivité, cette mémoire qui s'inscrit dans la «matière des mots» est indissociablement corporelle, affective, culturelle — et pas seulement biologique, pas seulement non plus émotive et individuelle. Elle est également inséparable du discours où elle apparaît, c'est-à-dire qu'elle n'est pas rattachée à quelque sens des phonèmes en eux-mêmes. C'est le poème, ou l'œuvre, qui organisent des «chaînes prosodiques», créant ainsi des interactions non linéaires entre les signifiants, des ensembles sémantiques formés par les récurrences phonétiques.

25. En donner serait retomber dans une théorie normative.

26. Assez notoire dans beaucoup de pratiques depuis Rimbaud et présente avant, si on se fie aux analyses de Meschonnic, chez Hugo et Baudelaire, par exemple.

27. Meschonnic observe que le privilège de l'euphonie, du vocalisme, ressortit à une esthétique qui valorise aussi l'harmonie et l'ordre. Mais il y aurait toute une enquête à mener sur les rapports possibles entre l'importance des consonnes dans la tradition hébraïque du livre et l'attention que leur porte Meschonnic en poésie. Il ne s'agirait pas de faire un amalgame, de dire que l'une vient de l'autre, mais d'essayer de voir si une signification éthique, liée à l'alphabet et aux consonnes dans la tradition hébraïque ne pourrait pas apporter un certain éclairage à la théorie de Meschonnic, ou en tout cas, faire voir autrement le rapport de l'homme au langage que ne le fait la valorisation occidentale de l'euphonie.

28. Mazaleyrat (1974) limite la strophe à la définition suivante: «groupement d'une série de vers selon une disposition déterminée des homophonies finales et (si les vers sont de types différent) des mètres» (p. 81). La définition que donne Bernard Dupriez (1977) de la strophe, plus générale, convient mieux au corpus étudié ici: «Ensemble de vers, limité par deux pauses étendues (silence ou ligne de blanc)» (p. 425).

TROISIÈME PARTIE

Le rythme dans les œuvres

Chapitre 7

Le vers paradoxal de Jean Tortel

> Que les catégories de l'obscur et du clair, de la connaissance et de l'inconnaissance, du limité et de l'illimité, de la continuité et de la rupture, de l'opacité et de la transparence, s'abolissent ou plutôt se combattent en une série de manipulations dont l'origine est désirante et dont le résultat objectif constituera «l'art des vers».
>
> JEAN TORTEL,
> *Action poétique* 96-97: 164.

La poésie de Tortel

Les recueils de Tortel témoignent de deux préoccupations constantes. Il s'agit, d'abord, du souci d'approfondir le lien entre le perceptible et le dicible, dans leurs limites fuyantes et aléatoires. Chaque recueil trace les jalons d'une expérience du dehors (objets, corps, espaces) qui se présente sans cesse différemment (sous l'action du temps et sous l'effet des changements de points de vue) au sujet qui essaie, dans une observation patiente et active, de l'amener à la parole. De ce travail, le titre *Le discours des yeux* (emprunté à Maurice Scève[1]) témoigne de manière emblématique. Mais presque tous les titres renvoient à cette quête: *Naissances de l'objet* (1955), *Explications ou bien regard* (1960), *Relations* (1968), *Limites du regard* (1971), *Instants qualifiés* (1973), *Des corps attaqués* (1979), *Les solutions aléatoires* (1983), *Arbitraires espaces* (1986), etc. Le titre *Le discours des yeux* suggère qu'il ne

s'agit pas de discourir *sur* les yeux, mais de «dire» ce que «disent» les yeux:

> Les yeux: «*Nous donnerons notre parole à celui qui n'est pas nous, mais qui la dit: dans la mesure où il pourra écrire l'antériorité de son écriture*» (Tortel, 1982: 9).

Tout se passe comme si l'exercice du langage, de l'énonciation qui dit «je», impliquait nécessairement une distance vis-à-vis de la perception brute (les yeux: «celui qui [la dit] n'est pas nous») et du monde perçu, mais qu'il en était en même temps indissociable, car l'échange perceptif sujet-monde est une condition de possibilité du langage et du sens. L'écriture aurait ici pour tâche d'approfondir ce fondement du langage:

> Avant toute écriture, et déjà: les relations s'établissent. Un regard et des objets qui se confrontent deviennent indissociables et comme si une unité nouvelle, en fait un ensemble spatial cohérent, se formait, que rien ne laissait prévoir tant que je n'étais pas là (car celui qui parle pour nous instaure son je) (1982: 28).

L'un des aspects les plus frappants et constants de l'œuvre de Tortel est donc cette tentative, proche d'une phénoménologie (toutefois, il ne s'agit pas de système d'idées mis en vers, ou en poème en prose, mais d'expérience), de rapprocher le sensible (particulièrement, le visible, le «vu») et le comprendre[2]. L'expression «parler l'espace», qui figure dans le «prière d'insérer» d'*Arbitraires espaces* semble indiquer qu'il ne s'agit pas de parler *de* l'espace, mais de *le* parler, dans un usage transitif de la parole, comme on parle une langue:

> Un fragment d'écriture décisif, et conservé dans la mémoire, parle l'espace: non pas le concept que recouvre ce mot. Mais reconnu comme une sorte de pluralité palpable et plus ou moins altérée offerte à nos sens dans une approche qui l'affranchit de toute généralisation métaphysique. Ainsi l'espace est reconduit dans le lieu aléatoire et quotidien du concret, celui mal situable et limité qui est le nôtre [...].

Ce pari donnera lieu à la figuration de multiples et *arbitraires espaces*, puisqu'il s'agit non de définir et d'identifier, mais d'amener à la parole le regard en toute sa portée métonymique: l'objet, mais tel que pris dans la relation et non «en soi», «devient l'objet

d'une qualification différente chaque fois qu'une lumière autre en modifie les relations» (1982: 18). Sur un autre plan, on pourrait voir dans cette expression que l'espace en cause dans l'écriture est aussi celui du vers, puisque la page-titre intérieure indique, sous *Arbitraires espaces*, le sous-titre *vers*. La juxtaposition elliptique de ces syntagmes permet une lecture plurielle. *Arbitraires espaces* désigne le propos du livre et *vers* le mode verbal selon lequel il sera traité. Mais l'un peut apparaître comme métaphore de l'autre, les *Arbitraires espaces* comme *vers* ou les *vers* comme *Arbitraires espaces*. Enfin, on peut entendre *vers* comme préposition spatiale — qui met l'accent sur le mouvement d'orientation, de relation à l'altérité, et donc sur la portée métonymique des sens — en même temps que son homonyme le *vers* comme *versus*, retour.

La question de ce qui constitue le vers en tant qu'unité verbale est la seconde préoccupation centrale de l'œuvre de Tortel[3]. Henri Deluy, dans un entretien avec le poète, observe cette importance du vers:

> Pour vos deux premiers recueils («Cheveux bleus», 1931 et «Votre future image», 1937) vous utilisez, souvent, le vers de forme fixe, repris par les symbolistes. Souvent l'alexandrin, d'allure dégagée, mais rimé. Dans la poésie qui s'écrit entre 1926 et 1940, votre cas n'est pas unique, il est singulier: car vous n'écrivez pas une poésie arrêtée. La syntaxe, le vocabulaire, la métaphore, l'angle d'attaque et les thèmes sont du jour.
>
> Votre figure de mainteneur tient à votre obstination à serrer le vers pour faire poème [...].
>
> Cette décision se signale en particulier (et jusqu'à présent sans faille) par l'inscription de la majuscule de tête [...].
>
> Avec «De mon vivant» (1941), le travail engagé dans les poèmes antérieurs se développe. La forme fixe s'agite. Elle tente d'échapper au malaise de sa position (elle est passée depuis plusieurs décennies de la contrainte vivifiante au moule) par le déhanchement et le cloche-pied: l'hétérométrie s'énerve, le vers s'allonge et se brise, par contorsions, puis se retrouve en morceaux, se raccroche à la rime puis la lâche, le rythme se diversifie — mais il demeure presque toujours pair — l'unité sémantique du fragment linéaire fait encore la loi [...].
>
> C'est dans les années soixante que vos poèmes sortent d'une période de déstabilisation du vers. Votre poème aujourd'hui («Les solutions aléatoires», 1983) est fait de vers libres. Libres de quoi et en quoi restent-ils des vers? (*Action poétique* 96-97, 1984: 162-163).

Il est significatif que Deluy parle d'une période de «déstabilisation du vers» pour les poèmes écrits entre les années quarante et soixante — poèmes dont les références aux mètres de la tradition sont nombreuses — et d'une «sortie» de cette déstabilisation pour les poèmes en «vers libres» qui suivent[4]. Pour compléter celles de Deluy, on pourrait faire sur la fin de la période de déstabilisation les observations suivantes[5]. De *Explications ou bien regard* (1960) à *Limites du regard* (1971), on trouve encore un nombre important de poèmes entièrement isosyllabiques, construits sur des vers de 4, 5, 6, 7, 8, 10 ou 12 syllabes, dans lesquels il n'y a pas de rime (du moins, pas systématiquement — et elle semble *évitée* à partir des *Villes ouvertes*). Les poèmes isosyllabiques en strophes égales sont plus nombreux dans *Explications...* que dans les recueils qui suivent. On trouve parfois des poèmes isométriques comportant un ou deux «vers faux» (impair voisin du mètre pair dominant ou l'inverse). Ou alors, quelques vers échappant à un mètre dominant. Beaucoup de poèmes mêlent des vers pairs aisément reconnaissables (de 6, 8, 10, parfois 12 syllabes). De plus en plus, (dans certaines parties de *Relations* et de *Limites du regard*), ce jeu des pairs est troublé par divers phénomènes, comme l'insertion d'impairs, les rejets et contre-rejets[6]:

La cour s'éclaire: la fenêtre (8)
S'ouvre d'un four que sa rondeur (8)
Fait soleil immobile inscrit (8)
Levant foyer sur l'ombre (6)

Rien ne flambe car tout est feu (8)
Mais cerné de brouillard (6)

On est tout près. Le bâtiment (8)
Est tout près. (3)
(1968, 77)[7].

Le vers, la ponctuation ou la fin d'une strophe viennent parfois séparer des éléments dépendants comme dans certains poèmes de la suite «Gestes de la marquise[8]»:

La marquise sortit
À cinq heures n'est pas
Événement mais fiction [...]
(1968: 87).

[...]
Écorchée, fatiguée peut-être,
Soumise en tout cas à quelque
Supplice qui l'obligea.
À marcher, à poser les pieds
Sur des cailloux [...]
(1968: 102).

Un ensemble de relations complexes s'instaure dès lors entre les divers modes de découpage: syntaxe, ponctuation et vers. À partir d'*Instants qualifiés* (1973), les recueils semblent — avec un vers qui se définit de moins en moins par ses rappels et ses violations des contraintes métriques, mais par cet ensemble de relations entre syntaxe et vers — trouver davantage en eux-mêmes leur unité, dans une nouvelle rigueur interne. Cette unité et cette rigueur sont particulièrement manifestes, *visibles*, dans *Arbitraires espaces* (1987) et *Passés recomposés* (1989), où tous les poèmes sont en vers délimités par une majuscule et un point et semblent organiser un nouveau système. La marque visible ne suffit pourtant pas, à elle seule, à créer l'unité du discours, de l'œuvre; et bien que d'apparence un peu moins homogène, les poèmes des autres recueils (à partir d'*Instants qualifiés*) témoignent d'un creusement particulier du vers et de la syntaxe, où ce qui frappe d'abord n'est plus la déstabilisation de tel ou tel type de vers, mais la création d'un vers nouveau et d'une rythmique personnelle[9]. À cause de son homogénéité de présentation, et de son éloignement des références métriques, j'ai choisi ici de traiter d'*Arbitraires espaces*, en analysant d'abord l'*incipit* et en complétant ensuite les premières conclusions de cette étude par d'autres fragments d'analyse.

«La chose qui m'entoure...»

Une syntaxe en «spirale», une accentuation incertaine

1 La chose qui m'entoure à travers quoi.

2 Je peux avancer aller.

3 D'un côté ou de l'autre.

4 Parfaitement réelle révélée.

5 Par les yeux et les mains les corps.

6 Qui cherchent leur place n'est pas.

7 Infinie je ne sais pas.

8 Compter ses dimensions elle n'est pas.

9 Homogène les droites.

10 Qui passent par un point fléchissent.

11 Différemment et se perdent plus loin[10].

La non-concordance entre les fins de mots phonologiques et de vers instaure une tension entre deux niveaux de groupements et de marquages conflictuels[11]. À l'intérieur de l'organisation syntaxique elle-même, l'ambiguïté des relations entre les termes régis et les termes régissants rend incertaine la position des accents et des pauses. Les accentuations virtuellement inscrites dans la syntaxe du poème seront d'abord explorées indépendamment de la segmentation du vers. Il est arbitraire de séparer l'analyse de la syntaxe et celle de la «mise en vers», tant cette dernière accroît l'incertitude des rapports syntaxiques, qui pourraient être en bonne partie désambiguïsés par une ponctuation «logique» (dans une disposition de prose par exemple) ou par une concordance «fin de ligne»-«fin de syntagme» (dans une disposition versifiée). Il n'y a pas d'autre ponctuation que ces «points» ajoutés par Tortel à la fin de tous les vers, dont le rôle est de surdéterminer l'interruption de la ligne et non pas de marquer des limites phrastiques, qui s'en trouvent au contraire confondues. J'essaierai malgré tout, dans une première partie de l'analyse, de «sauter» par-dessus les points, pour délimiter les fins de syntagmes et les fins de phrase (même si ces démarcations sont souvent «brouillées» ou peut-être même «niées» poétiquement, par l'inscription spatiale du texte), tout en reconnaissant au passage que c'est parfois sur l'«enjambée[12]» que des chevauchements rendent indécidables les «rections» de la syntaxe. Il sera possible ensuite, en étudiant plus spécifiquement le vers, de mieux saisir la rythmique spécifique de ce poème, qui résulte principalement de la tension entre les deux plans de segmentation[13].

Le sujet «la chose» est qualifié d'une longue suite de relatives («qui m'entoure», «à travers quoi./Je peux avancer...»), de quali-

fiants («parfaitement réelle révélée...») eux-mêmes accompagnés d'une autre relative («Qui cherchent leur place»); il se trouve ainsi très éloigné du prédicat «n'est pas», qui est pourtant le seul qui soit explicitement énoncé. «La chose» pourrait aussi être le thème d'une phrase dont le verbe principal aurait été effacé de la surface et qui se reconstituerait, par exemple, comme suit: «La chose qui m'entoure, à travers quoi je peux avancer [...] [*est*] parfaitement réelle, [*est*] révélée par les yeux et les mains...» Le «n'est pas» du vers 6 pourrait alors s'interpréter de deux façons, comme «troisième» prédicat de «chose» ou alors comme verbe régi plutôt par «leur place». Cette dernière lecture serait favorisée, sur le plan perceptif, par la contiguïté des deux syntagmes (renforcée par la fin de vers et le point), alors même que la première est moins aisée à cause de la distance (l'insertion de nombreux qualifiants et l'écart de cinq «retours à la ligne») entre le sujet et le verbe. En revanche, le parallélisme de syntaxe et de position des vers 6 et 7, «n'est pas / Infinie...», puis 8 et 9 «elle n'est pas / Homogène» invite aussi à retenir la relation entre «chose» et «n'est pas» — par symétrie avec le «elle» du vers 9, qui pourrait être un anaphore de «chose» (mais aussi, encore, de «place»). En considérant les deux analyses comme bases du découpage phrastique du poème, on obtient deux marquages:

1	2
[...]	[...]
Par les yeux et les mains les corps.	Par les yeux et les mains les corps.
∪ (—) (∪) ∪ —(∪) ∪ ∪	∪ — (∪) ∪ —(∪) ∪ ∪
Qui cherchent leur place ‖ n'est pas.	Qui cherchent ‖‖ leur place n'est pas[14]

Certains détails d'accentuation et de segmentation changent: en 1, la pause est après «place», en 2, après «cherchent», ce qui modifierait l'intonation également (en 1, il y aurait finale suspensive après «place»; en 2, il y aurait finale conclusive après «cherchent»). La deuxième version fait ajouter un accent certain à cherchent (qui, intérieur au mot phonologique, ne porte qu'un accent résiduel, possible et non certain).

La suite de l'analyse sera aussitôt interrompue par de nouveaux dilemmes: «Infinie» est-il attribut de «n'est pas» ou est-il le début d'une autre phrase («Infinie, je ne sais pas compter ses dimensions...»)?

1a

∪ (—) (∪) ∪ —(∪) ∪ —
Qui cherchent leur place || n'est pas.|||
∪∪— ∪ (∪) ∪ ∪
Infinie || je ne sais pas.
∪ (—) ∪ ∪ ∪ —
Compter ses dimensions.

1b

∪ (—) ∪ ∪ —(∪) ∪ ∪
Qui cherchent leur place || n'est pas.
∪∪— ∪(∪) ∪ ∪
Infinie||| je ne sais pas.
∪ (—) ∪ ∪ ∪ —
Compter ses dimensions.

2a

∪ — (∪) ∪ —(∪) ∪ —
Qui cherchent||| leur place n'est pas.|||
∪ ∪— ∪ (∪) ∪ ∪
Infinie || je ne sais pas.
∪ (—) ∪ ∪ ∪ —
Compter ses dimensions.

2b

∪ — (∪) ∪ —(∪) ∪ ∪
Qui cherchent ||| leur place n'est pas.
∪ ∪— ∪ (∪) ∪ ∪
Infinie|| je ne sais pas.
∪ (—) ∪ ∪ ∪ —
Compter ses dimensions.

En **1a**, la négation de l'être de la chose vient s'opposer à l'expérience de sa perception par les sens: «Parfaitement réelle révélée / Par les yeux et les mains...» En **1b**, la négation de l'infini de la chose apparaît plus logiquement comme l'interprétation de cette perception, énoncée à travers tous les déterminants de «chose» aux vers 1 à 5. La suite, par contre, montre que l'attestation, sur le plan perceptif, de la réalité et de la finitude de l'objet ne trouve pas de transposition sur le plan cognitif: «je ne sais pas compter ses dimensions... les droites... se perdent plus loin...». Cette impossibilité, pour le sujet «je», de circonscrire l'objet perçu par une opération cognitive, pourrait bien justifier qu'il lui attribue le prédicat «infinie». L'adjectif «infinie» peut se rattacher à ce qui le précède, si on le considère comme attribut de la prédication explicite «La chose... n'est pas» et à ce qui le suit, s'il est compris, anaphoriquement, comme attribut d'une prédication sous-entendue, «la chose est». Ce double mouvement syntaxique, retenant un mot, «infinie», auprès de ce qui le précède et le projetant vers ce qui le suit, induit, en même temps que plusieurs possibilités d'accentuer, de segmenter, de *disjoindre* les éléments du mouvement syntagmatique, *temporel*, une nécessité de poursuivre, de continuer, de *conjoindre* ces éléments. Si «n'est pas» se rapporte à «leur place» (schémas **2a** et **2b**), l'attribution d'«infinie» demeure ambiguë. La coupure entre les vers 6 et 7 accroît ces incertitudes de segmentation — si elle ne les crée pas.

Cet endroit n'est pas le seul où la détermination des groupes se heurte à une syntaxe ambiguë, dans laquelle les concaténations peuvent s'effectuer tant vers la gauche que vers la droite. Des vers

1 à 6, les possibilités de découpage sont multiples. En voici quelques-unes[15]:

3a

∪ (—)(∪) ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪
La chose qui m'entoure| à travers quoi.
∪ ∪ ∪ ∪ — ∪∪
Je peux avancer || aller.
∪ ∪(—)∪ ∪ —
D'un côté ou de l'autre.|||

3b

∪ (—)(∪) ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪
La chose qui m'entoure| à travers quoi.
∪ ∪ ∪ ∪ — ∪—
Je peux avancer | aller.|
∪ ∪(—)∪ ∪ —
D'un côté ou de l'autre.|||

3c

La chose qui m'entoure | à travers quoi.
∪ ∪ ∪ ∪ — ∪—
Je peux avancer | aller.|||
∪ ∪(—)∪ ∪ —
D'un côté ou de l'autre.||
∪ ∪(∪)(—) ∪—(∪) ∪ ∪—
Parfaitement réelle révélée...

«D'un côté ou de l'autre» (schémas **3a**, **b**, **c**) peut se rapporter à «aller» (**3a**) ou à «Je peux avancer aller»(**3b**) mais aussi à «(elle est) Parfaitement réelle» (**3c**), ce qui donne trois découpages différents. La double appartenance du circonstant «d'un côté ou de l'autre» crée une étrange continuité entre des syntagmes qui ne peuvent être liés: si on répétait le circonstant, on obtiendrait deux phrases indépendantes. Ici encore, apparaît cette nécessité de poursuivre, d'enchaîner: on dirait que la syntaxe du poème déroule une «spirale[16]» ininterrompue (du moins jusqu'au vers 7). La juxtaposition, sans ponctuation ni coordination, de deux mots de même catégorie grammaticale (vers 2, 4 et 5: «avancer aller», «réelle révélée», «les mains les corps») favorise ce mouvement général d'ambiguïté des relations. Ces redoublements, en même temps qu'ils nous autorisent à segmenter deux groupes et à associer le second mot d'une même catégorie avec ce qui le suit, cimentent ce deuxième mot avec ce qui le précède, ayant l'air de le préciser

ou d'insister sur lui. Les termes des redoublements sont en effet apparentés, entre eux, sur les plans sémantique, grammatical et phonétique.

À partir de «je ne sais pas / Compter ses dimensions...» (vers 7 et suivants), la séparation des mots phonologiques et groupes phrastiques est plus facile à établir: on n'y trouve plus les mêmes ambiguïtés. La seule hésitation concernera le statut d'«Infinie», qui peut être considéré comme la fin de la phrase qui précède ou le début d'une nouvelle[17].

Certains des découpages sont moins acceptables que d'autres, car ils rendent la suite de la lecture presque impossible. Si on coupe, par exemple, après «révélée»:

D'un côté ou de l'autre.||
∪ ∪(∪)(—) ∪—(∪) ∪ ∪—
Parfaitement réelle | révélée.|||
∪ ∪ (—) ∪ ∪ — ∪ —
Par les yeux et les mains les corps.

on voit mal ce qui régirait «par les yeux et les mains». De même il apparaît difficile de ne pas intégrer «les corps qui cherchent» au circonstant «par les yeux et les mains». L'emboîtement des syntagmes les uns dans les autres demeure malgré tout assez important pour créer l'impression d'un mouvement continu, qui s'engendre lui-même, en instaurant une discordance entre la mémoire, l'attente et ce qui survient réellement dans la suite du poème.

Du discontinu dans le continu

Dans la versification classique au sens strict, celle de Malherbe par exemple, la concordance entre les fins de vers et d'unité syntaxique était obligatoire. La fin du vers était marquée d'un accent (elle coïncidait nécessairement avec une fin de mot phonologique), souvent d'une pause (lorsqu'elle correspondait avec la fin d'une articulation phrastique ponctuée), quelquefois d'une chute d'intonation (lorsqu'une phrase se terminait[18]). La pratique de l'enjambement, qui rompt de temps à autre la concordance en instaurant un décalage entre une pause métrique et une pause syntaxique, parfois même entre l'«accent» métrique[19] et l'accent de groupe syntaxique, était relativement courante avant Malherbe[20] et revient en force à partir du romantisme, notamment chez Hugo

(qui «desserre» l'alexandrin) et, encore plus, chez Verlaine et Rimbaud. L'interruption du vers sera alors justifiée en partie par le contexte *métrique*, par l'égalité du nombre syllabique de tous les vers[21]. Dans le texte de Tortel, les fins de vers ne semblent pas dictées par un compte régulier; assez souvent, elles ne coïncident pas avec des fins de syntagmes non plus. Qu'est-ce donc qui détermine ici le retour à la ligne? Peut-être ce retour n'est-il, justement, sous l'emprise d'aucune autre loi que celle d'une décision *arbitraire*. Il faudrait alors formuler la question autrement: qu'est-ce que le retour à la ligne, dans ce qu'il semble avoir d'«arbitraire», instaure de particulier dans l'organisation, le rythme, le sens? Le *versus* n'est pas soumis à la répétition exacte d'*un nombre*, mais il conserve sa qualité fondamentale de *retour* et avec elle, la virtualité d'un accent et d'une pause; il provoque une hésitation dans la lecture, ne serait-ce qu'en la faisant trébucher sur ce *point* qu'il lui impose, *point* qui, habituellement, indique un *fléchissement* de la voix. Le tableau I, qui interprète les fins de vers comme indications de marques (accents et/ou pauses virtuels) permettra de mieux saisir le jeu rythmique de la disposition spatiale. Je marque spécialement d'un «x» les «accents» qui ne se justifient que par la fin de vers (ceux qui ne correspondent pas à des fins de mots phonologiques en acte). Je ne reprends pas toutes les accentuations et découpages présentés précédemment; j'indique les accents toniques partout où ils sont possibles d'après une totalisation des premières analyses[22].

I - «La chose qui m'entoure...», marques accentuelles et marques de fins de vers

× ∪ —(∪) ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ √

1 La chose qui m'entoure à travers quoi.

∪ ∪ ∪ ∪ — ∪—

2 Je peux avancer aller.

∪ ∪(—) ∪ ∪ —

3 D'un côté ou de l'autre.

∪ ∪(∪) ∪ ∪—(∪) ∪∪—

4 Parfaitement réelle révélée.

∪ ∪ (—) ∪ ∪ — ∪ —

5 Par les yeux et les mains les corps.

∪ (—) (∪) ∪ —(∪) ∪ —
6 Qui cherchent leur place n'est pas.
∪∪— ∪ (∪) ∪ ×
7 Infinie je ne sais pas.
∪ (—) ∪ ∪ ∪ — ∪(∪) ∪ ×
8 Compter ses dimensions elle n'est pas.
∪ ∪—(∪) ∪ —
9 Homogène les droites.
×
∪ (—)(∪) ∪ ∪ — ∪(—)
10 Qui passent par un point fléchissent.
∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ (—)∪ ∪ —
11 Différemment et se perdent plus loin.

Les finales des vers 1, 7, 8 et 10 n'auraient pas été accentuées dans un marquage «syntaxique». Elles ne peuvent terminer des mots phonologiques, à cause de ce qui les suit: les «outils syntaxiques» «(ne) pas» (7 et 8) ne portent un accent que dans certaines conditions particulières[23] qui ne sont pas réalisées ici; celui de «à travers quoi» (1) serait toutefois possible; le verbe «fléchissent» (10) est suivi d'un adverbe qui fait partie du même mot phonologique. Il pourrait à la rigueur porter un accent, à cause de la règle des accents résiduels. La fin de vers n'est donc pas ici seule déterminante de cette possibilité d'accent. Dans les autres vers, certains des découpages syntaxiques permettaient ou commandaient déjà un accent sur la dernière syllabe tonique du mot placé en finale; mais dans la plupart des cas, la dépendance syntaxique avec le vers suivant est tellement forte qu'elle admet difficilement une pause et encore moins la chute d'intonation que semble exiger le point. L'addition des marques des deux découpages augmente le nombre d'accents et de pauses; le conflit vers-syntaxe a donc pour effet — virtuellement — de raccourcir les groupes rythmiques. Alors que la syntaxe intime, par l'ambiguïté des relations qu'elle instaure, l'ordre de continuer, les signes graphiques (vers, points), imposent des interruptions qui brisent, retiennent l'élan du discours. On a ici une tension particulière entre le continu de la syntaxe et le discontinu du vers et des points qui le surdéterminent.

De la tension du lié et du non lié; de quelques paradigmes

Le phénomène des liaisons est affecté par les ambiguïtés syntaxiques et la tension vers/syntaxe du poème. Selon Milner et Regnault (1987), il y a liaison à l'intérieur des mots phonologiques mais il n'y en a pas entre eux. À l'intérieur d'un vers, théoriquement, toutes les liaisons doivent être faites alors qu'entre les vers elles doivent être omises, du moins, dans le vers «traditionnel», que Milner et Regnault considèrent comme une sorte de nouveau mot phonologique. Lorsqu'il y a contradiction entre les deux niveaux, ces deux auteurs proposent la «liaison indirecte», c'est-à-dire le report de la consonne de liaison sur le temps antérieur suivi d'un bref arrêt avant la prononciation de la voyelle. Le propos de cette analyse étant l'étude du rythme dans l'*organisation* du texte — et non la définition d'une diction — je m'arrêterai aux liaisons uniquement pour voir l'effet de diverses réalisations possibles sur la *segmentation*, le rythme du poème[24]. Les tableaux IIa et IIb donnent respectivement la transcription phonétique du texte selon les règles de liaison de la langue et selon les règles de la versification (sans tenir compte de la «diction indirecte»[25]):

II - «La chose qui m'entoure», transcription phonétique

	a) avec règles de liaison de la langue	**b) avec règles de liaison du vers**
1	laʃo:z(ə)kimãtu:R atRavɛRkwa	laʃo:zəkimãtu:RatRavɛRkwa
2	ʒəpøzavãse' ale	ʒəpøzavãseRale
3	dœ̃kote'ud(ə)lotR	dœ̃kote'udəlotR
4	paRfɛt(ə)mãRɛɛl Revele	paRfɛtəmãRɛɛləRevele
5	paRlezjøzelemɛ̃lekɔ:R	paRlezjøzelemɛ̃lekɔ:R
6	kiʃɛRʃ(ə)lœRplas nepɑ	kiʃɛRʃəlœRplasənepɑ
	(kiʃɛ:Rʃ lœRplas nepɑ)	
7	zɛ̃fini ʒ(ə)n(ə)sepɑ	ɛ̃fini ʒənəsepɑ
8	kõtesedimãsjõ' ɛl(ə)nepɑ	kõtesedimãsjõzɛləneplɑ
9	zomo ʒɛn ledRwat	omoʒɛnəledRwat
10	kipas(ə)paRœ̃pwɛ fleʃis	kipasəpaRœ̃pwɛfleʃis
11	difeRamã' es(ə)pɛRdəplylwɛ̃	difeRamãtesəpɛRdəplylwɛ̃

Lorsqu'on fait les liaisons selon les règles linguistiques (IIa), on obtient les effets suivants: en séparant des mots phonologiques à l'intérieur du vers, on crée l'hiatus (qui met en relief une initiale vocalique); par ailleurs, la liaison intérieure à certains syntagmes

traverse les limites du vers. (Une incertitude demeure dans les cas où la syntaxe est ambiguë). Les liaisons qui pourraient disparaître à cause des fins de mots phonologiques sont indiquées par l'apostrophe dans le tableau. Il pourrait y avoir franchissement de vers dans les cas suivants: «n'est pas / (z)infinie» (vers 6-7) et «n'est pas / (z)homogène». Si le choix de *lier* ou de *ne pas lier* se fonde uniquement sur la syntaxe, la segmentation qui en résulte tend à troubler l'unité du vers en déplaçant le rapport *continu-discontinu*. Des coupures sont insérées dans le vers; certains retours à la ligne sont gommés. Dans le tableau IIb, le vers est réunifié. Par contre, c'est la syntaxe qui risque d'être brouillée, lorsque sont isolés les uns des autres des éléments d'un même groupe. Les deux analyses doivent être superposées: les lieux de tension, de «contradiction», constituent des marques rythmiques, des points «qualifiés» du mouvement temporel du poème.

Dans le second vers, «Je peux (z)avancer 'aller», la non-liaison de «aller», créant l'hiatus, met en relief le «a» (à cause du coup de glotte probable) et contribue à démarquer le dissyllabe à la fin du vers. Cet effet participe à la création d'un «paradigme rythmique» approximatif[26] avec les deux autres redoublements d'un élément syntaxique, «réelle révélée» et «les mains les corps». Ces redoublements isolent en fin de vers un segment court (deux ou trois syllabes), tendu entre ce qui précède et ce qui suit. Dans ces trois vers, une opposition long-court se dessine: «Je peux avancer| aller» (5-2[27]); «Parfaitement réelle| révélée» (5/7-3); «Par les yeux et les mains| les corps» (6-2) Un second paradigme rythmique rapproche les syntagmes coordonnés «D'un côté ou de l'autre» et «Par les yeux et les mains». Leur parenté est renforcée par l'identité de leur position dans le vers et le fait que leur nombre (6), soit distribué pareillement de part et d'autre de la coordination. Ces nouvelles observations permettent de préciser la notation de la manière suivante:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	∪ Je	∪ peux	∪ a	∪ van	— cer	∪ al	— ler			
3	∪ D'un	∪ cô	(—) té	∪ ou	∪ de	— l'autre				
4	∪ Par	∪ fai	∪ te	(—) ment	∪ ré	— el	(∪) le	∪ ré	∪ vé	— lée

ou	∪ Par	∪ fai	∪ te	(—) ment	∪ ré	— el(le)	∪ ré	∪ vé	— lée	
ou	∪ Par	∪ fai	(—) t(e)ment	∪ ré	— el(le)	∪ ré	∪ vé	— lée		
5	∪ Par	∪ les	(—) yeux	∪ et	∪ les	— mains	∪ les	— corps		

La disposition en tableau montre, schématiquement, les rapports de nombre et de position des accents. On y voit la parenté des trois groupes courts et celle du vers 3 avec le groupe initial du vers 5. «Parfaitement réelle» a un nombre incertain, pouvant aller de cinq à sept syllabes, selon le compte des *e*: si l'on compte cinq, il forme un ensemble accentuel semblable à «Je peux avancer»; si l'on n'amuït que le *e* de «réelle» (à cause de la segmentation avant «révélée»), on retrouve l'accent tonique sixième des vers 3 et 5. Un jeu de ressemblances se trame sous un jeu de différences: les groupes longs accentués en cinquième ou sixième, les segments courts, puis finalement le court dans le long, le «3» dans les coordinations. Les *e* instables — que Jacques Réda (1985) a si bien qualifiés de «*pneumatiques*» — participent à ce jeu d'itérations et de différences. Michel Deguy en a déjà observé les effets d'instabilité chez Verlaine: «Le *e* est ferment d'imparité. Un, non pas ajouté à deux, mais en ferment de dissolution et en levain [...]» (1986: 43). Ici, il n'y a pas, à proprement parler, de mesure, que les *e* et viendraient «désymétriser fragilement» (Deguy) mais vers «rigoureusement inexact» (Tortel, 1986: 73). Cette inexactitude se fait sur fond de *rapports* entre des segments d'inégale longueur, que certains points qualifiés de la chaîne et certaines ressemblances et différences (le rapport long-court) permettent de comparer (par le mouvement de rétention).

La liaison virtuelle: «n'est pas / (z)Infinie», «n'est pas / (z)Homogène» et son empêchement par la fin du vers renforcent, en ce lieu, la tension vers-syntaxe. Si la liaison n'est pas faite, les deux «n'est pas», ainsi que les initiales de vers qui les suivent, «Infinie» et «Homogène», se trouvent fortement marquées. Entre les deux, «je ne sais pas / Compter...» aurait un effet semblable. «Compter» commence par une occlusive. Les consonnes sont plus instables que les voyelles sur les plans articulatoire et acoustique[28]. Elles créent le mouvement dans la chaîne parlée. Les occlusives, qui interrompent le flux vocal, produisent le changement le plus brusque. La configuration syntaxique et phonétique particulière de

ces vers permet donc d'en accuser le début et la fin. Si les liaisons «n'est pas (z)Infinie» et «n'est pas (z)Homogène» sont faites, c'est le mouvement de continuité qui est privilégié, l'«infini[29]» de la phrase, plutôt que son arbitraire fragmentation.

Divers phénomènes, autour de cette tension continu/discontinu et lié/non lié, font que les débuts et les fins de vers constituent des marques rythmiques importantes. L'arrangement des vers 5 à 10 comporte certaines symétries dans les itérations qui rendent sensible le découpage asymétrique des vers. Les vers 5 / 6 et 9 / 10 sont liés par le même schéma syntaxique et syllabique: «les corps / Qui cherchent», «les droites / Qui passent». Ils encadrent trois syntagmes verbaux coupés. Les débuts de vers sont marqués par une alternance phonétique entre l'occlusive [k] et les voyelles virtuellement liées par la constrictive [z]:

III - «La chose qui m'entoure...»: symétries des initiales et des finales

5 Par les yeux et les mains *les corps.*
6 *Qui cherchent* leur place **n'est pas.**
7 **Infinie | je ne sais pas.**
8 **Compter ses dimensions | elle n'est pas.**
9 **Homogène** *les droites.*
10 *Qui passent* par un point fléchissent.
11 Différemment et se perdent plus loin.

IV - «La chose qui m'entoure...»: accentuation, nombre syllabique et positions des accents

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	∪ La	(—) cho	(∪) se	∪ qui	∪ m'en	— toure	∪ à	∪ tra	∪ vers	× quoi
2	∪ Je	∪ peux	∪ a	∪ van	— cer	∪ al	— ler			
3	∪ D'un	∪ cô	(—) té	∪ ou	∪ de	— l'autre				
4	∪ Par	∪ fai	(∪) te	(—) ment	∪ ré	— el	(∪) le	∪ ré	∪ vé	— lée

5	∪ Par	∪ les	(—) yeux	∪ et	∪ les	— mains	∪ les	— corps		
6	∪ Qui	(—) cher	(∪) chent	∪ leur	— pla	(∪) ce	∪ n'est	— pas		
7	∪ In	∪ fi	— nie	(∪) je	(∪) ne	∪ sais	× pas			
8	∪ Comp	(—) ter	∪ ses	∪ di	∪ men	— sions	∪ el	(∪) le	∪ n'est	× pas
9	∪ Ho	∪ mo	— gè	(∪) ne	∪ les	— droites				
10	∪ Qui	(—) pas	(∪) sent	∪ par	∪ un	— point	∪ flé	× chissent		
11	∪ Dif	∪ fé	∪ rem	— ment	∪ et	∪ se	(—) per	∪ dent	∪ plus	— loin

Le tableau IV reprend le schéma accentuel du poème, en y inscrivant les marques qui viennent d'être repérées (notamment les accents initiaux), et en montrant les rapports de nombre et de positions accentuelles. Ces derniers sont évidemment sujets à changement selon le compte des «e».

Plusieurs groupes de deux ou trois en finale s'ajoutent à ceux identifiés plus haut: «*n'est pas*» (6); «*les droites*» (9); «*fléchissent*» (10); les groupes «*je ne sais pas*» et «*elle n'est pas*» ont le même schéma: selon qu'on «compte» ou non les «e», leur configuration s'apparente à celle de «*révélée*» (∪∪—) ou de «*à travers quoi*» (∪∪∪—). Les deux attributs en début de vers ont le même nombre avant l'accent, «*Infinie*» et «*Homogène*». On retrouve plusieurs groupes longs en position initiale (vers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10), dont le premier accent tonique certain tombe toujours en cinquième ou sixième. L'opposition long-court se retrouve donc dans plusieurs vers. Les vers qui n'ont pas cette opposition s'apparentent aux autres par d'autres rappels: la coordination du vers 3 est rappelée en 5; les vers 7 et 9 commencent par un attribut; à la fin du vers 9, «les droites» évoque «les corps» (v. 5). «Différemment» (v. 11) rappelle «Parfaitement» (v. 4). Le jeu de différences et de ressemblances est donc constant et ouvre la possibilité de plusieurs paradigmes rythmiques.

La structuration sonore

Le tableau V combine la transcription phonétique du poème et l'accentuation. Les liaisons y sont indiquées entre parenthèses. Tous les «e» prononçables y sont notés. D'autres tableaux, dont l'un omettait les «e» de fin de mot phonologique, et l'autre tous ceux qui peuvent tomber, ont servi à l'analyse, mais leur présentation aurait été inutilement lourde. Le tableau VI donne le nombre d'occurrences de chaque phonème, sans les liaisons; entre parenthèses, le nombre d'occurrences qui s'ajoutent si toutes les liaisons possibles sont faites.

V - Transcription phonétique du poème, avec accentuation et positions syllabiques

Syl.:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Vers:										
1	∪ la	(—) ʃo	∪ zə	∪ ki	∪ mã	— tuʀ	∪ a	∪ tʀa	∪ vɛʀ	× kwa
2	∪ ʒə	∪ pø	∪ (z)a	∪ vã	— se	∪ (ʀ)a	— le			
3	∪ dœ̃	∪ ko	— te	∪ u	∪ də	— lotʀ				
4	∪ paʀ	∪ fɛ	∪ tə	— mã	∪ ʀe	— ɛ	∪ lə	∪ ʀe	∪ ve	— le
5	∪ paʀ	∪ le	(—) zjø	∪ ze	∪ le	— mɛ̃	∪ le	— kɔʀ		
6	∪ ki	(—) ʃɛʀ	∪ ʃə	∪ lœʀ	— pla	∪ sə	∪ ne	— ou × pɑ		
7	∪ (z)ɛ̃	∪ fi	— ni	∪ ʒə	∪ nə	∪ se	× pɑ			
8	∪ kõ	(—) te	∪ se	∪ di	∪ mã	— sjõ	∪ (z)ɛ	∪ lə	∪ ne	× pɑ
9	∪ (z)o	∪ mo	— ʒɛ	∪ nə	∪ le	— drwat				

10	∪ ki	(—) pa	∪ sə	∪ pa	∪ Rɑ̃	— pwɛ̃	∪ fle	(—) ʃis		
11	∪ di	∪ fe	∪ Ra	— mã	∪ (t)e	∪ sə	(—) pɛR	∪ də	∪ ply	— lwɛ̃

VI - Nombre d'occurrences des phonèmes

CONSONNES

Liquides

[R]: 15 (16) [l]: 15

Constrictives

sourdes	sonores
[s]: 8	[z]: 3 (7)
[f]: 4	[v]: 3
[ʃ]: 3	[ʒ]: 2

Nasales

[m]: 6 [n]: 6

Occlusives

sourdes	sonores
[p]: 11	[b]: aucun
[t]: 8 (9)	[d]: 6
[k]: 7	[g]: aucun

VOYELLES

Orales

[e]: 20
[ə]: 14 (tous les «e»)
[ə]: 11 (les «e» de fin de m. p. sont omis)
[ə]: 4 (omission de tous les «e» possibles)
[a]: 13 et [ɑ]: 3
[ɛ]: 5
[o]: 4 et [ɔ]: 1
[ø]: 2
[u]: 2
[œ]: 1
[y]: 1

Nasales

[ã]: 5
[ɛ̃]: 4
[œ̃]: 2
[õ]: 2

SEMI-VOYELLES

[j]: 2 [W]: 4 [ɥ]: aucun

Dans les consonnes, ce sont les liquides qui dominent: [R] (15) et [l] (15), puis les occlusives sourdes [p] (11), [t] (8) et [k] (7). Les [s] (8), [m] (6), [n] (6) et [d] (6) suivent. Du côté des voyelles, ce sont le [e] (20) et le [a] (16) qui reviennent le plus souvent.

La série des [R] est très importante dans les vers 1 à 6, elle disparaît dans les vers 7 et 8 et revient dans les vers 9, 10 et 11. La série des [l] domine elle aussi les vers 1 à 6, elle est absente du vers 7 et elle revient dans les vers 8 à 11. Les [R] (ainsi que les [l] dans une moindre mesure) disparaissent au moment où survient le prédicat de «chose» (ou de «place») et où l'indécision syntaxique produit l'une des plus grandes ambiguïtés de sens du

poème: «n'est pas / Infinie...» Ces [R] relient plusieurs séries sémantiques importantes[30]. Ils font partie d'une figure d'écho consonantique [k.t.R / t.R.R.k] qui cimente deux groupes du premier vers: «qui m'entoure à travers quoi». Ils accusent (avec les sons [e] et [l]) le «redoublement» du vers quatre, en marquant l'initiale des mots «**réelle révélée**»; de plus, le [R] fait partie de «parfaitement», ce qui accroît l'insistance. Les [l] et les [e] font rimer «**aller**» et «réelle révélée» sur l'accent en fin des vers 2 et 4. Les trois «les» du vers 5 font écho à cette rime, en contrepoint avec l'accent cette fois, et formant une figure d'inclusion entre deux [R] («par **les** yeux et **les** mains **les** corps», [R, le, le, le, R], 1/23/23/23/1).

La série des [p] est présente dans presque tout le poème. Elle intervient dans le premier prédicat du sujet: «je peux». Elle produit une série de marques, notamment en conjonction avec les [a] ou les [ɑ]: «**Par**faitement» et «**Par**», *au début* des vers quatre et cinq, s'opposent à la négation «**pas**», qui revient trois fois, *à la fin* des vers six, sept, huit. Entre les deux, on retrouve le mot «**place**». La série se poursuit avec «**passent par** un point» (il faut remarquer l'inclusion de **pas** et **par** ici), puis «et se perdent plus loin» (qui reprend le [wɛ̃] de [pwɛ̃]). Les rimes des négations sont renforcées par la présence, dans les trois cas, des phonèmes [s], [n] et [e] et possiblement [ə] dans les mots précédents:

kiʃeRʃə lœR plasə **nepɑ**	[sə nepɑ]	123456
(z)ɛ̃fini ʒənəsepɑ	[ənəsepɑ]	2321456
kõtesedimãsjõ ɛlə **ne pɑ**	[s...ə ne pa]	1...23456

Il faut remarquer également, dans la série des [a], les finales assonantes «à travers quoi» et «les droites». À cause de la semi-consonne [w], un rappel de ces dernières est présent dans «point» (qui est accentué, mais qui n'est pas en fin de vers) et «loin». Notons enfin le parallélisme «Parfaitement» et «Différemment» (même catégorie grammaticale, même nombre, même position dans le vers, plusieurs phonèmes communs).

Du rythme et du sens: pour l'appropriation de l'espace

> Le poème ne peut faire voir le monde que s'il est lui-même monde qui se donne à voir.
>
> JACQUES GARELLI

Les marques rythmiques définies à partir de l'organisation graphique, syntaxique et phonétique, délimitent des groupes (dans les petites et grandes unités) et qualifient le mouvement temporel du texte par des mises en relief et des pauses. Elles permettent aussi que s'établissent les rapports entre les groupes et les points qualifiés, créant la disposition spécifique de cet apparaître, le poème, dans son déroulement. Cette disposition est nécessaire à l'expérience sensible et signifiante de l'espace qui est au cœur de cette poésie. Si le rythme joue un rôle important dans la forme d'expérience du monde que ces textes mettent en œuvre, c'est parce qu'il est figuration et condition de la relation qui se noue entre celui qui parle et regarde et son milieu. Le monde sur lequel le poème s'ouvre passe par la «proprioception», «la manière dont un être vivant, inscrit dans son milieu [le] "sent" [et] "se sent" lui-même et réagit à son environnement» (Greimas, Courtès, 1986: 182-183), que le rythme actualise en inscrivant l'espace dans des dimensions temporelles.

«Parler l'espace» (cf. «Prière d'insérer») désigne, au-delà d'une thématique récurrente dans tout le recueil, une impulsion originale de cette écriture. Un sujet, au milieu de l'espace «qui l'entoure», dit cette «chose qui n'est pas un objet», éprouvée comme «parfaitement réelle», dans sa dimension concrète, telle que «révélée par» les sens. L'espace est saisi de manière fragmentaire à chacun des moments de la relation entre le sujet et le monde; en même temps, il est pressenti comme pluriel à travers de multiples perceptions. Pluriel, changeant, en lui-même (par l'œuvre du temps, des «saisons[31]») et dans le mouvement de qui l'appréhende et l'interroge (à travers chacun des points de vue), l'espace est là comme *continu*: les limites des perceptions sont toujours repoussées par d'autres. Une tension, dès lors, s'installe au cœur même du projet de parler l'espace dans sa réalité, qui est à la fois

son ubiquité (il est partout, insécable) et ses limites (constituées de ce que je perçois et qui créent ce que j'appelle espace, car cela seul me permet de connaître l'être d'un espace).

«Pour le nommer pour dire / Qu'il est partout...» (Tortel, 1986: 59), et entre autres partout où est le «je», pour le faire apparaître tel que révélé «par les yeux et les mains», il faut le faire advenir dans un déploiement temporel, sans lequel le sens ne peut s'accomplir. Parler l'espace, c'est donc l'inscrire dans la temporalité ainsi que dans le morcellement que lui imposent les limites perceptuelles du sujet et celles du sens en train de se faire: «d'autres mots. / Quelques-uns le dérangent. / Fragmentent pour démentir. / Le continu provoquent. / Des apparitions réelles.» (p. 95). La fragmentation par le vers participera de la création d'une temporalité, d'un rythme, eux-mêmes nécessaires à la mise en discours de l'espace du sujet: «Les obligatoires ruptures. / La ponctuation de l'obscur. / Distribue la durée à la phrase infinie. / Que nul regard n'aurait pu suivre.» (p. 97). Cette segmentation inévitable demeure malgré tout aléatoire dans la «phrase infinie» de l'espace. La disposition en coupures arbitraires d'une phrase qui se poursuit, instaure un conflit temporel qui pose les conditions d'apparition et d'appréhension du sens de cette expérience poétique de l'espace.

Incipit du livre, «La chose qui m'entoure...» oppose deux modalités de la relation du «je» à son milieu, soit le pouvoir de se déplacer en lui et de le saisir par les sens d'une part et l'impuissance à en circonscrire cognitivement les limites («je *ne sais pas* / Compter...) d'autre part. Une double saisie de l'espace, conflictuelle, est posée: il est fini, réel, révélé par «les yeux et les mains les corps»; il est aussi infini, ou du moins inépuisable par la quantification, parce que non homogène. Le poème comporte deux parties qui font respectivement état de ces deux modes de saisie du milieu; la transition entre les deux se situe entre les vers six et sept, là où plusieurs lectures contradictoires sont possibles, en particulier, «(la chose...) n'est pas.» et «(la chose)... n'est pas. / Infinie...». Il n'y a pas de division nette entre les deux sections du poème; mais des liens rythmiques et sémantiques cimentent chacune des parties et les opposent l'une à l'autre.

«La chose qui m'entoure...» renvoie, en reprenant plusieurs de ses éléments, à un texte de Jean Paulhan cité en exergue[32]:

> Et qu'appelons-nous espace?... que c'est *ce* **qui nous entoure** et **à travers quoi nous pouvons avancer** et reculer, **aller** à droite et à gauche, un milieu **parfaitement réel** (sinon épais) où sont situés

> **les corps**, bref *une* **chose** que nous **révèlent nos yeux, nos mains** et nos mouvements.
>
> ... c'est aussi cette odeur épaisse de canard mouillé que dégage la terre sous l'averse; de lilas et de terre labourée, les cheveux de femme.

Les italiques sont de Tortel (ou de Paulhan?[33]), les caractères gras (ajoutés ici) sont les mots repris dans le premier poème; on aurait pu souligner «à droite et à gauche», qui devient «d'un côté ou de l'autre». La deuxième partie de la citation n'est pas évoquée dans l'*incipit*, mais elle revient ailleurs[34]. Le début du poème redispose l'énoncé de Paulhan, lui donnant un *autre rythme*, un *autre sens*. Il est thématisé à partir de «la chose» (qu'il ne nomme pas *espace* ici), et le prédicat «c'est» est modifié en «n'est pas» et renvoyé plus loin, après plusieurs qualifications. Il rapproche des mots, créant les redoublements. Il change des déterminants. Certains raccourcis modifient la signification; dans: «où sont situés les corps, bref une chose que nous révèlent nos yeux, nos mains et nos mouvements», qui devient: «Par les yeux et les mains les corps / Qui cherchent...», le téléscopage de «sont situés» et «nos mouvements», remplacés par «cherchent leur place», nous achemine vers l'incertitude de la seconde partie du poème qui, elle, s'éloigne de l'exergue.

La chose s'éprouve d'abord dans son «ubiquité» (p. 15) englobante — elle *entoure* — grâce aux déplacements, *d'un côté ou de l'autre*, qui attestent son omniprésence comme encerclement dont on ne sort pas; on sait déjà que l'«on est à l'intérieur. / Du rond et cela de lui-même.» (p. 14). En même temps, elle est vécue comme réalité pour les sens qui la *révèlent*. Ces diverses facettes de la réalité espace sont «soudées» par les paradigmes rythmiques et les figures phonématiques:

(La chose) qui m'entoure à **travers** quoi	(circularité; lieu du déplacement attestant l'ubiquité)

(figure phonématique: [ktR/tRk], 1 2 3/2 3 1)

∪ ∪(—)∪ ∪ — D'un côté ou de l'**autre**	(alternance des lieux...
∪ ∪ (—) ∪ ∪ — Par **les** yeux et **les** mains	... perceptibilité)

(paradigme rythmique [⏑⏑(—)⏑⏑—]; écho [ot/ot] 1 2/1 2; éléments d'une série d'échos en [e] et en [le])

... **avancer aller**	(déplacement, ubiquité)
... **réelle révélée**	(réalité, perceptibilité)
... **les mains les corps**	(perceptibilité)

(paradigme rythmique approximatif; redoublements, marques à l'initiale et à la finale; échos: [aeR/ale]; [Rel/Reele]; [le/le]; 1 2 3/ 1 4 2; 5 2 4/5 2 2 4 2; 4 2 /4 2)

Sur le plan syntaxique, la réalité de la chose s'énonce par des qualifiants, dont les caractéristiques rythmiques sont les suivantes: tendance à la continuité d'un vers à l'autre, à cause des rejets et des ambiguïtés; tendance à la discontinuité, au groupe court, à cause du conflit vers-syntaxe qui multiplie les marques; inégalité des groupes et des vers, rendues sensibles par les paradigmes rythmiques. On peut voir une analogie entre le mouvement en spirale de la syntaxe et la circularité englobante de l'espace; entre la discontinuité de l'arbitraire segmentation et la partialité de la perception, la diversité des objets perçus qui seuls permettent la qualification concrète de l'espace[35]. Mais cette parole qualifiante brise «l'immanence» de l'espace comme totalité:

> À les nommer ces choses là devant.
> Interviennent elles sont.
> L'apparition qualifiante qui rallume.
> Rétablit la figure visible.
> Hors de son immanence la mesurent.
> En diverses intensités couleurs.
> Formes pour être prononcées.
> On les distingue elles découpent.
> L'indubitable intérieur à soi-même.
> Font mal à l'espace.
> Le mettent en morceaux que je verrai pour dire.
> Ce qu'il en est de lui.
> (Tortel, 1986: 114[36])

L'intermittence des perceptions, la disposition temporelle de l'énonciation qui les qualifie, hors desquelles l'espace ici ne peut concrètement se dire, n'atteignent pas la simultanéité et l'immanence de cette chose, qui demeurera donc partiellement inconnaissable et, paradoxalement, insituable[37] par le langage. Tout se passe

comme si l'expérience poétique du lieu était, pour le sujet, réalisante (faisant apparaître le lieu dans la parole) et déréalisante (tenant le poète à distance de ce même lieu que sa parole n'épuise pas).

Le passage de la chose réalisée et révélée à la chose impossible à circonscrire se marque fortement sur le plan rythmique-phonétique. La série des [R], dominante au début, s'interrompt à partir de «n'est pas» jusqu'à «les droites». Les [p] de la certitude, ceux de «peux», «**Par** (les yeux et les mains)» et «**Par**faitement», traversent ensuite l'incertitude, avec cette «**place**» cherchée, puis la négation des trois **pas**, et enfin, ce qui «**passe**», «**par** un point», pour se perdre «plus loin». Le passage du certain à l'incertain, du «parfaitement réelle»(en début de vers) au «n'est pas» (en fin de vers) est marqué encore plus fortement par l'écho inversé des occlusives initiales et finales dans les vers 5 et 6: [p], [k]; [k],[p]. Tout concourt à donner à la négation une valeur prépondérante: sa position, son environnement phonétique, sa séparation d'avec l'attribut ou l'infinitif complément. À cause du rythme, qui donne force à la négation du prédicat être, le réel des qualités de la chose est un peu oblitéré. Bien sûr, on peut lire aussi «n'est pas infinie», qui semble alors plutôt corroborer la révélation et même faire écho à «qui nous entoure». Mais, tout comme la tension rythmique vers-syntaxe qui l'engendre[38], ce paradoxe doit être maintenu: l'espace est et n'est pas comme chose, il est et n'est pas infini. Ce qui est compris de l'espace est double, et peut toujours se renverser, comme cet «obstacle» qui «N'est que sa négation le vide.» (p. 20). Dans la «transition», le rythme fait l'ambiguïté, par la segmentation des vers, actualisant et prenant le contre-pied du sens en même temps: la coupure après le premier «n'est pas» limite la durée, finit le vers, mais permet l'affirmation de l'infini; la liaison de ce même «n'est pas» avec «Infinie» crée «l'infini» de la phrase...

Des marques mettent en relief l'impossibilité de «Compter» (voir tableau III), dont l'occlusive initiale rappelle et anticipe les deux «qui», les deux relatives formant une figure phonématique ([ki] + écho inversé complexe) et un paradigme rythmique approximatif:

∪ (—) (∪) ∪ —(∪)4/5 ∪ — 2
Qui cherchent leur place | n'est **pas** [kiʃʃpaspa] 1 2 3 34 5 6 4 5

∪ (—)(∪) ∪ ∪ — 5/6 ∪ — 2
Qui passent par un point | **fléchissent** [kipaspapʃs] 1 2 4 5 6 4 5 4 3 6

Ce rappel fait le lien entre la révélation sensible (dont dépend la première relative) et son impossible transposition sur le plan cognitif, qui en montre la précarité. Les droites passent bien «par un point» (situable?[39]), mais elles fléchissent «différemment» et «*se perdent plus loin*», même si la chose «*qui*» entourait se qualifiait comme «parfaitement» réelle. Ici, le découpage des vers semble «imiter» le sens (il n'en prend pas le contre-pied): le «je» ne sait pas compter et les vers sont inégaux; l'hétérogénéité de la chose est dite dans un saut de vers; un point sépare «les droites» qui «passent par un point» et «fléchissent» en même temps que la voix; «différemment» se poursuivent les droites, au point de se perdre, après avoir fléchi...

Plusieurs analogies unissent les paradoxes des *Arbitraires espaces*. La transposition de la réalité spatiale en catégories de nombre paraît impossible, parce qu'elle est non homogène. Par ailleurs, l'*incipit* expose un paradoxe inhérent à l'épreuve concrète de l'espace: d'un côté, il ne s'appréhende que fragmentairement, révélé par les sens et l'obstacle sur lequel rebondit la perception; de l'autre, il est senti comme continu «qui m'entoure», et pressenti comme «infini» parce qu'«il est partout où je suis». On retrouve un paradoxe semblable dans l'organisation rythmique. Les ambiguïtés syntaxiques suscitent à la fois plusieurs possibilité de segmenter et une nécessité de lier les éléments, comme mouvement «infini» où toute halte est *arbitraire*. Le «fini» du vers vient ajouter à cette tension puisque, en coupant souvent des mots phonologiques, il crée des marques, des interruptions qui retiennent l'élan du discours. Une autre analogie s'établit entre certains signifiés des poèmes («un arbitraire espace» (p. 78), «les blancs arbitraires» (p. 124)) et leur signifiant graphique, ces vers inégaux séparés par des blancs et points qui surviennent sans justification apparente. D'autre part, la mise en parole même de l'espace est paradoxale, car, pour parler l'espace, il faut l'inscrire dans la «succession» du discours, qui ne peut répondre du pressentiment de totalité d'une part, et de «continuité des variations jaillissantes» d'autre part, sans le fragmenter. D'où peut-être ici le choix de cette «phrase» aux articulations à la fois troublées et multipliées, pour que «le mouvement qui s'accomplit entier dans chacun de ses épisodes ne se divise [...] pas même s'il se représente en phrases ponctuées» (1982: 15). Le rythme, en instaurant des rapports, ramènera un peu de simultanéité dans la succession, rassemblera le contradictoire dans un mouvement qui est lui-même conflictuel.

Le rythme ne serait-il que la condition de la *mimésis*[40], d'un mimologisme, d'une imitation du monde par les mots, comme pourraient le laisser croire ces analogies? Ou encore, par cette relation entre la disposition graphique et certains signifiés, ne serait-il qu'une manifestation de l'*autoréflexivité* poétique, du rapport étroit qui unit un faire et un dire? S'il y a une relation de nécessité entre la caractéristique rythmique dominante de «La chose...» — ce conflit du continu-discontinu — et la tentative de signifier l'espace dans sa double réalité, infinie et finie, on peut parler d'une forme de motivation. L'autoréflexivité semble aussi évidente; «le langage parle de lui-même en parlant d'autre chose» lorsque le poète dit «je ne sais pas. / Compter ses dimensions» (celles de l'espace et du vers), «elle n'est pas. / Homogène» (la chose-espace, la chose-vers), etc.

Mais si l'étude du rythme ne constituait qu'un détour pour conclure, inévitablement, à l'imitation de la nature par le langage, elle ne dirait rien sur la spécificité des œuvres: elle ne ferait que réduire tout au même, s'appuyant, implicitement ou explicitement, sur la conception selon laquelle «le langage et le rythme sont virtuellement mimiques dans leur origine» (Delas, 1988: 13) et méconnaîtrait l'aptitude du rythme «à correspondre à la relation du sujet avec le monde et à changer avec elle.» (Delas, 1988: 13, d'après Meschonnic, *passim*). C'est là le rapport, fondamental pour Meschonnic, entre rythme et historicité. «Le rythme apparaît désormais comme une représentation du sujet dans le discours» (*ibid.*, p. 14), comme manifestation de la relation sujet-monde et non comme une pure imitation, immanente et immuable, d'un univers toujours-déjà là. Il faut donc préciser les conditions particulières des rapports motivés qui ont été observés dans le poème de Tortel, et, pour ce faire, redéfinir une notion de *mimésis* qui ne gomme pas la spécificité de l'œuvre. Elle tient certes d'une «motivation de discours» (Meschonnic), ou ensemble de contraintes produites par une œuvre particulière. Cette motivation dit chaque fois la rencontre d'un sujet et du monde et non seulement une nature antérieure à lui, *fatum* déterminant tout être et tout parole. Il faut penser une *mimésis* qui travaille le réel en s'approchant de lui, en le faisant — sinon, où serait le *poïein*, l'acte poétique?

Michel Deguy a repensé la question de la *mimésis* d'un point de vue qui n'oblitère pas la différence:

> Ainsi devons-nous distinguer une mimique mortifère, celle qui redouble, qui isole et désigne un étant, le renvoie à son *n'être que*

> «cela», qui «lui» fait écho en l'identifiant, qui le photographie [...] Et une mimique amoureuse, quêteuse, qui dans son élément, éperdument privée de l'autre et désireuse de l'autre, jette sur cette différence intransgressible, l'un n'étant pas l'autre, le pont de son émulation d'être comme l'autre [...] (Deguy, 1988: 144-145).

Il parle d'une «transformation analogique» opérée par l'art, qui fait un monde; ainsi le langage fait-il jouer ses différences du dedans (les battements des rythmes, par exemple) pour ouvrir sur les différences du dehors, allant vers le monde, devenant du monde, mais ne se confondant pas avec une simple antériorité dont il ne serait qu'un «clone» condamné à ne jamais égaler l'original. Cette définition ne fait plus obstacle à l'historicité et à la subjectivité des poésies — tout en permettant de reconnaître la tension particulière de ces formes de langage vers une saisie plus serrée du monde sensible, au-dedans même de leurs formes.

Quant à l'autoréflexivité, au poème qui dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit (ici, qui fait l'arbitraire de la segmentation temporelle de l'espace-référent par l'espace-texte), il importe aussi de le comprendre en regard de son autre, le monde sur lequel il s'ouvre. Si on a longtemps fait de cette autoréflexivité le trait déterminant de la modernité, il convient de la repenser dans chacune de ses manifestations: c'est-à-dire que la manière de parler de lui-même du langage change selon cet «autre chose» dont il parle aussi (et selon celui qui parle).

Le rythme n'est pas seulement ni toujours création d'une analogie entre le dire et le faire du langage. Une étude générale des tensions liées au conflit vers-syntaxe permettra de mieux voir, au-delà des analogies de l'*incipit*, comment le rythme, en créant un mode de production du sens autre que linéaire, active une poétique du paradoxe qui est indissociable des contradictions inhérentes à l'expérience qui fonde cette poésie. Le rythme chez Tortel conditionne l'apparaître de la signification au-delà d'une simple reproduction du «référent» espace par la «forme» du langage: il est le mode de mouvement par lequel le sujet peut signifier *sa* relation à l'espace, œuvrer à sa connaissance et le rendre habitable en en transposant poétiquement les qualités perçues dans le procès différenciateur (qualifiant) et temporalisateur du langage.

Le vers, le rythme et la contradiction dans *Arbitraires espaces*

La règle rompue nulle
Mesure pour aborder
Le blanc la gueule ouverte.

Les solutions aléatoires, p. 98[41]

Dans «La chose...», des ambiguïtés syntaxiques multiplient les possibilités de découpage et d'accentuation et créent une pluralisation du sens. De telles indécisions — renforcées ou créées par la disposition: vers coiffés d'une majuscule initiale et d'un point final systématiques, interligne large entre les vers et absence de toute autre ponctuation — sont fréquentes dans *Arbitraires espaces*, même si, après la lecture, on peut généralement (pas toujours) reconstituer une phrase plus plausible que les autres. La *distance* entre éléments dépendants, causée par l'expansion qualifiante d'un syntagme, ou par l'insertion d'incises sans la ponctuation qui permettrait d'étager les plans de la phrase, est fréquente. Dans ce poème-ci:

Sans plus en dire que.
Et pareil à celui qui devine.
Dans le brouillard et celui.
Qui ne sait laquelle est ouverte.
Des directions plusieurs circonférences.
Autour de lui qui remuent et s'enchaînent.
À leurs rayons infiniment nombreux.
Tous les enjambements sont possibles.
Quand le soleil est froid.
Qu'il n'est pas de centre et que.
Tremble la figure provisoire.
De l'apparence et le manteau.
Lentement se déplace inadéquat.
Surpris heureux que quelques.
Déchirures éclairent un peu (p. 77).

la complétive attendue au second vers est remplacée par «Et pareil...». Après coup, on peut lire ce second vers comme le début d'une incidente, lorsque survient une complétive possible, soit

«Tous les enjambements sont possibles./ Quand le soleil est froid.», soit «Qu'il n'est pas de centre et que./ Tremble la figure provisoire...», soit l'une et l'autre. La contiguïté du syntagme «le manteau» avec «la figure provisoire de l'apparence» le fait d'abord lire comme deuxième sujet de «tremble», avant qu'on n'y voie le sujet de «lentement se déplace» et qu'on ne saisisse que la coordination n'unissait pas deux sujets mais deux propositions. Les ambiguïtés, souvent manifestées par la possibilité (temporaire ou non) de double rection (à gauche et à droite) d'un terme ou d'un syntagme, donnent l'impression d'une «phrase infinie», qui s'auto-engendre; cette possibilité passe souvent par la coordination ou la juxtaposition de deux mots de même catégorie, dont le second amorce en fait un nouveau développement de la phrase:

Il engrange et répand.
Les fracas météoriques lui.
Qu'engendra que multiplie.
Une tombée son craquement.||

Il engrange et répand.
Les fracas météoriques lui.
Qu'engendra que multiplie.
Une tombée ||| son craquement. [...]
Dissocie les clartés de certaines. [...]

(p. 22)

Il existe de nombreux exemples d'ambiguïtés syntaxiques qui multiplient les marques. Le texte qui suit permet plusieurs lectures. Sans les analyser en détail, on donne simplement quelques cas d'indécision, illustrés par une paraphrase artificiellement remise en prose:

Comme au langage on croit.
Donner la forme la raison.
Définitive d'un espace qu'assurèrent.
Les instruments ils n'ont pas décelé.
Ce qui se passe autour.
D'un vide sans espace une physique.
Étonnée constate la catastrophe.
De l'ultraviolet regarde.
Comme dans un bassin trouble.
Le discontinu dans les ondes.
Le rayonnement du corps noir (p. 25).

Comme au langage on croit donner la forme, la raison définitive d'un espace qu'assurèrent les instruments, ils n'ont pas décelé...

1° a) ce qui se passe. Autour d'un vide sans espace, une physique étonnée constate la catastrophe...

1° b) (variante) Autour d'un vide, sans espace, une physique étonnée constate la catastrophe...

2° ce qui se passe autour. D'un vide sans espace, une physique étonnée constate la catastrophe...

3°ce qui se passe autour d'un vide. Sans espace, une physique étonnée constate la catastrophe...

4°ce qui se passe autour d'un vide sans espace. Une physique étonnée...

Ces diverses lectures entraîneraient bien sûr des accentuations et segmentations différentes. Il faudrait analyser le poème entier, dans toutes ses composantes rythmiques, pour déterminer la ou les versions les plus plausibles. La plupart du temps, certains cas sont indécidables: les ambiguïtés, contradictions, tensions doivent être maintenues si bien que le meilleur marquage consisterait sans doute à doter d'un accent tonique les diverses positions qui le reçoivent dans l'une ou l'autre des analyses syntaxiques.

Ces ambiguïtés affectent surtout le découpage de la phrase; en l'absence d'une ponctuation logique, on ne peut déterminer les pauses et les endroits où on aurait une finale suspensive ou conclusive de groupe supérieur. Les indécisions syntaxiques affectent aussi l'accentuation, bien que ce phénomène soit moins important que celui des incertitudes de découpage et d'intonation, car les mots qui peuvent avoir deux fonctions sont la plupart du temps accentuables, portant souvent au moins un accent résiduel. On peut dire néanmoins que la superposition des lectures *augmente le nombre de marques possibles*, les rapproche.

Ce qui joue le plus grand rôle dans ce *rapprochement des marques*, dans cette densification rythmique, est certes le *découpage en vers*, à cause de ses *discordances avec le mot phonologique et le groupe phrastique*. Dans certains cas de discordance, la marque de fin de vers scinde un mot phonologique en acte en renforçant un «accent résiduel»: «fléchissent./ Différemment», «la manifeste./Ubiquité» (p. 15), «les angles./Des objets» (p. 61), etc. Mais souvent, elle rencontre une syllabe non accentuable (conjonction, clitique, etc.): «Qui se propage indéfini sauf que./Des barres plus sombres parfois./ Maigres parfois volumineuses./» (p. 62), «Mais n'est pas une chair n'est pas./Soumis à son ravage c'est./ Pénétrable indéfiniment.» (p. 80), etc. La contradiction entre le mouvement d'«infini» de la phrase et la multiplication des marques

et des ruptures syntaxiques causées par la fin de vers, est constante dans *Arbitraires espaces*.

Il y aurait lieu, dès lors, de se demander si l'enjambement ou le contre-enjambement ne formeraient pas la nouvelle loi (en l'absence de mètre) du vers de Tortel. Si l'on considère la définition du vers donnée par Jean-Claude Milner:

> Il y a vers dans une langue dès qu'il est possible d'insérer des limites phonologiques sans avoir égard à la structure syntaxique. [...] Si une telle définition est reçue, il en suit une conséquence: la notion d'enjambement, qui n'est rien d'autre que la possibilité d'une contradiction entre limite syntaxique et limite poétique, se trouve analytiquement contenue dans celle de vers[42] (1982: 300).

notamment telle que reformulée par Laurent Jenny:

> La meilleure définition du vers [...] me semble être celle qui fait de lui une structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles. Une telle définition dessine bien les contours de la forme vers en même temps que ses lignes de fuite. Effectivement, il suffit pour qu'il y ait vers que soit réservée la *possibilité* de la disjonction, mais non nécessairement qu'elle soit réalisée (1990: 116).

on pourrait envisager que le vers de Tortel, par sa discordance fréquente, se situe à l'une des deux extrémités dans la gamme des possibilités de relations vers-syntaxe, l'autre étant la concordance systématique, dont les deux manifestations exemplaires (et inverses) dans l'histoire auraient été l'alexandrin classique (où la syntaxe se plie au mètre) et ce que Roubaud (1988) appelle «le vers libre classique» (où le vers, de nombre aléatoire, se plie à la syntaxe). Si ces deux moments du vers «éclipsent sa structure virtuelle d'enjambement» (Jenny, 1990: 117), au risque de le menacer de disparition[43], le vers de Tortel ne serait-il pas, à l'inverse, une tentative de rendre manifeste, apparente, la présence du vers? Dans *Arbitraires espaces*, l'usage de la majuscule et du point aux extrémités du vers, l'omission de toute ponctuation à l'intérieur du vers, ainsi que l'intervalle de blanc (l'interligne plus espacé qu'il n'est habituel) semblent avoir pour fonction de manifester avec acuité l'existence de ce nouveau «corps[44]» verbal qu'est le vers, de cette «phrase» particulière qu'il forme, et dont l'étrangeté se

nourrit de sa tension avec une autre phrase, une syntaxe qui le déborde, un «infini» qui s'oppose à sa «finitude» formelle ostensible. Ce rapport fini-infini qui est par ailleurs paradoxal, puisque, à la fin de la lecture, la (ou les) phrase(s) syntaxique(s) qui constitue(nt) l'ensemble du poème trouve(nt) généralement un achèvement, alors que les vers eux-mêmes, dans les multiples lectures qu'ils suscitent, apparaissent comme des éléments de sens transitoires et instables.

Pourtant, on ne peut affirmer sans plus de nuances que l'enjambement soit une loi du vers de Tortel, c'est-à-dire une loi applicable à chaque unité, même dans *Arbitraires espaces* où il est très fréquent. Il n'est pas systématique: on trouve des cas de concordance fin de vers-fin d'énoncé, et ce non seulement à la fin du poème, mais à l'intérieur de celui-ci (**); plusieurs fins de vers coïncident avec des fins de groupes phrastiques importants (*):

Il y a que.
Le sol d'où les verticales.
Sûrement jaillissent*.
Porte les corps un seul quand.
Les désirs s'entrecroisent.**
Autonome le reste.
Est divagation (p. 36).

Les types de tensions vers-syntaxe sont assez diversifiées: si la discordance apparaît importante, les modalités de coupure de vers varient beaucoup, de la discordance très marquée (coupure après un clitique, un auxiliaire, etc.) à la concordance plus ou moins forte (coupures entre groupes syntaxiues majeurs, ou en fin de proposition). Le fait que l'enjambement ne soit pas systématique maintient son caractère tensionnel.

Par ailleurs, l'enjambement et le vers non métrique ne font pas à eux seuls le rythme spécifique de cette œuvre. On trouve, chez d'autres poètes, cette prédilection pour le rejet, sans que pourtant l'on puisse identifier leur rythme et celui de Tortel, qui *se reconnaît*. On pourrait citer en exemple, entre autres, la poésie de Meschonnic, dans laquelle les enjambements sont fréquents, même après des clitiques (comme chez Tortel), et qui pourtant produit son propre rythme, avec une autre syntaxe, d'autres modes de groupements, d'autres dimensions de vers, etc.:

les temples sont restés le doigt sur les lèvres les collines
continuent de ne tenir qu'
à tes cheveux
notre écroulement passe par un arc où
nous-mêmes nous ne distinguons pas le
triomphe et la clairière sur nos visages qui ne sont
pas où nous sommes les yeux baissés pour
suivre le mouvement qui nous laisse paysage
déposé juste à côté de nous pour nous pousser les mains
à côté des lignes nos contours
débordés par
le poème en nous nous met hors de nous reconnaître
tout rythme des colonnes anciennes abattu vers
la prose qui nous couvre de rêves dans une
végétation à venir où nous appartenons
(Meschonnic, 1979: 47).

Si le conflit entre le vers et la syntaxe est l'un des éléments fondamentaux du rythme d'*Arbitraires espaces* (et de la poésie de Tortel), il faut cerner les particularités d'un tel conflit dans cette poésie, dégager les traits importants de la disposition du sens dans son rapport au vers.

Dans les vers inégaux de «La chose qui m'entoure», des paradigmes rythmiques et des rappels de structures ont été identifiés, qui créaient un peu de même dans le différent, favorisaient la perception de la dissymétrie des vers et fondaient des rappels pour la mémoire, mettant en relation des significations d'une manière non linéaire. Il est toujours possible de repérer des séquences syllabiques-accentuelles semblables, surtout dans un texte versifié, qui impose des limites aux segments. La disposition d'*Arbitraires espaces*, avec son travail d'enjambement, le jeu relativement restreint entre la limite inférieure et supérieure du nombre de syllabes possible dans un même poème[45], favorise ce genre de «retours». Ils deviennent pertinents lorsque plusieurs facteurs permettent de les rapprocher: dans «La chose...», on a vu plusieurs isolements de dissyllabes ou trisyllabes en fins de vers, dont notamment trois mots de catégories redoublées: «aller», «révélée», «les corps»; deux mots phonologiques «longs» (6 syllabes) en début de vers étaient des coordinations formant un paradigme rythmique: «Par les yeux et les mains», «D'un côté ou de l'autre». De plus, un rapport long-court avait été observé dans une majorité de vers.

La structure de redoublement, généralement située en fin de vers, est si fréquente dans *Arbitraires espaces* qu'on peut la con-

sidérer comme un paradigme rythmique pour l'ensemble du livre. La plupart de ces structures créent un groupe bref en fin de vers (tableau VII). Dans certains cas, le terme juxtaposé produit un groupe de longueur semblable ou supérieure à celui du début; le redoublement est alors constitutif de tout le vers (tableau VIII). Il peut également se produire au début du vers (tableau IX). La coordination simple a elle aussi valeur de rappel, de paradigme rythmique approximatif pour l'ensemble du livre (tableau X).

VII - Redoublements (juxtapositions de mots de même catégorie syntaxique) qui forment un groupe bref en fin de vers[46]

∪∪ ∪ ∪ — ∪ —
«Selon que les yeux | les corps.» (p. 11)

∪(∪)∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
«Il y a les jalons | les distances.» (p. 12)

∪ (—)∪ — (∪) ∪ ∪ —
«Donner la forme | la raison.» (p. 25)

∪ ∪ (—) ∪ — ∪ (—) —
«Écorchant les yeux | les pieds nus.» (p. 28)

∪ (—)(∪) ∪ ∪— ∪ —
«Qui veulent avancer | trouer.» (p. 72)

VIII - Redoublements constitutifs de tout le vers

∪(∪) ∪ — ∪ ∪ (∪) —
«Une tombée | son craquement.» (p. 22)

∪—(∪) ∪ ∪ —
«Dirigent | constituent.» (p. 23)

∪ — (∪) ∪—
«S'embrase | s'abîme.» (p. 29)

∪ — ∪ —
«Plusieurs | chacun.» (p. 34)

∪ — ∪ ∪ ∪ —
«Les bruits | la transparence.» (p. 70)

IX - Redoublements en début de vers

∪ ∪— ∪ — ∪ —
«Monotone | astral | imprime» (p. 26).

∪ ∪ (∪)— ∪ — ∪ (∪) ∪ —
«Démantelé | rongé | comme n'importe.» (p. 30)

∪ — ∪ — ∪ ∪—
«Les yeux | la main | le révèlent.» (p. 85)

∪ — ∪ — ∪∪ —
«Le mur | le chien | aboyant.» (p. 113)

X - Coordinations

∪ (—) ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪—
«Du jour et de la nuit | la manifeste.» [...]
∪ (—) ∪ ∪ ∪—(∪) ×
Les vides et les volumes | sans.
∪ ∪ ∪— ∪ (—) ∪ ∪ —
Que je désigne un centre ou des bords.» (p. 15)

∪ (—) ∪ ∪∪ —
«Obstacle ou féminin.
∪ (—) ∪ — ∪(∪)—
Averse ou chose | chevelure.
∪ (—) ∪ ∪∪—
Éparse ou continue.» (p. 16)

∪ ∪(—)(∪) ∪ ∪ ∪—
«Non pesante ni dessinée. [...]
∪(∪) ∪ (—) ∪∪—
Qu'elle suppose et sépare.
∪ ∪ ∪ — ∪ ∪—
Les dimensions autorise.
∪ ∪ (—) ∪ ∪ —
L'épaisseur et le clair. [...]» (p. 17)

Le rapport «long-court» est fréquent dans *Arbitraires espaces*: les redoublements, les rejets et contre-rejets ainsi que les inversions et topicalisations isolent souvent un groupe court en fin

de vers, ce qui va contre le rythme généralement progressif du français[47]:

[...]
Elle est des choses | la seule. (l'inversion crée ici le dissyllabe)
Qui n'est pas objet | alors (p. 17). (contre-rejet)

C'est un grand rond | la terre. (topicalisation)
Horizontale en attente (p. 37).

C'est d'autant plus sensible lorsque la suite de la phrase crée un segment à forte cohésion syntaxique plus long (dans les cas qui pourraient être interprétés comme des contre-rejets). Ici, par exemple, l'effet de reprise créé par le redoublement est désymétrisé au vers suivant par l'expansion syntaxique (qualifiant ou complément) du second terme:

[...]
[Donner la forme] [[[la raison].
[Définitive] d'un espace] qu'assurèrent.
Les instruments] [...] (p. 25)

Si le rapport long-court — résultant des récurrences observées plus haut et de la fréquence des enjambements qui coupent des syntagmes en provoquant un groupe raccourci en fin de vers — *dominait tous* les poèmes, ou une majorité d'entre eux, on pourrait le considérer comme un «modèle[48]», une loi (qui peut être à l'occasion transgressée) du vers d'*Arbitraires espaces*. Mais cette disposition ne domine pas dans tous les textes; les poèmes en vers très courts[49] le rendent impossible, et les autres ne le privilégient pas toujours:

∪(∪)∪ — ∪(—) ∪ (∪) ∪ (—) 4 5/6
Appelé chose | ainsi nous le voyons. (|)[50]
∪ ∪ — ∪ — (—)(∪) — 3 2 2/3
Là devant | tableau | chose plate.|
∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — 4 6
Elle est profonde | et peut-être entraînée.|
∪ ∪ ∪ — ∪∪∪(—) ∪ — 4 6
Dans les tracés | adultérés de noir.|
∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ — 5 2
Selon que les yeux | les corps.|
[...] (p. 11).

J'avais posé, au début de cette réflexion, la question suivante:

qu'est-ce qui, en l'absence de mètre, détermine le retour à la ligne dans des poèmes comme ceux d'*Arbitraires espaces*? À cette question, il n'y a sans doute pas de réponse aussi précise que ne pourrait la fournir une métrique. Il est difficile de définir même *le vers* de Tortel (et non le rythme dans son ensemble) par une propriété *systématique*, un schéma abstrait et constant. Contrairement à ce qui se passe dans une métrique, on ne peut pas dégager un schéma *applicable à chaque unité*, repris dans chacun des vers. Le nombre syllabique de chacune des lignes varie (dans certains limites) et aucune loi ne semble régir la relation entre les frontières de la syntaxe et celles du vers: celui-ci peut segmenter le discours n'importe où[51]. Par contre, dans *Arbitraires espaces*, la tension vers-syntaxe est une loi de chaque *poème*. L'unité du rythme se crée plutôt *dans l'ensemble du poème*, puis dans le recueil, par les diverses composantes du mode de mouvement, avec sa manière propre d'organiser ses tensions, ses rappels et ses contrastes. Les particularités du vers s'appréhendent dans une première unité qu'est le poème (la page) et dans l'unité plus vaste du recueil, à travers les liens qui se nouent d'une page à l'autre. La réitération de certains traits d'organisation (comme les structures observées plus haut: redoublements, coordinations, manière de marquer certains débuts et fins de vers), les reprises des mêmes lexèmes, des mêmes thèmes avec des déplacements, des variations subtiles, font de chaque poème une espèce de retour de la parole sur elle-même, une avancée qui se réalise en spirale, repassant par telle ou telle trace d'une mémoire qu'elle transforme. Ce que Jacques Roubaud explique autrement lorsqu'il écrit, à propos d'*Instants qualifiés*:

> La page, dans la poésie non métrique, non comptée, comme celle-là, est maintenant la «salle», la «chambre» (*stantia*, dit Dante), qu'était autrefois la strophe; la page est strophe du monde qualifié par l'instant poétique et ses successions, les vers. Pages, tranquilles, réversibles rectangles «parallèles», tracés.
> (*Action poétique* 96-97, 1984: 72)

Plutôt que d'être un schéma qui se répète (sauf selon des traits minimaux: la majuscule, l'interligne, le point dans *Arbitraires espaces*), le vers de Tortel se produit dans un contexte de désymétrisations et de tensions constantes, fondées sur des rappels et des contrastes par lesquels la signification devient liée à un apparaître spécifique, qui en multiplie les ressources. Cette parole semble continuellement décalée d'elle-même. Sur le plan de la dis-

position des groupes accentuels-syllabiques[52] dans le vers, le poème donne l'impression de défaire constamment ce qu'il installe, en créant pourtant des rappels qui facilitent l'appréhension des transformations (expansions, ajouts, diminutions, troncations, inversions). Ces décalages sont favorisés en particulier par la conjugaison des figures de rejet (qui donnent souvent lieu à un découpage court-long: «Les yeux obscurs je suis./**Là| sans halètement ni fatigue**» (p. 20)), de contre-rejet (qui donnent souvent une structure long-court: «Qui nous autorisa | dès que.» (p. 20)), avec les vers où un énoncé, une proposition ou un groupe se terminent (qui peuvent comporter un seul mot phonologique long et complet: «Non pesante ni dessinée», p. 17[53]). La présence de faux parallélismes syntaxiques produit aussi des décalages. La coupure du vers crée un parallélisme apparent — généralement une juxtaposition ou une coordination — qui est ensuite désymétrisé par l'expansion du dernier terme:

> Étouffe **les parfums les cris**
> **Nommés diamants** les astres
>
> Autour de lui qui **remuent** et **s'enchaînent.**
> **À leurs rayons infiniment nombreux.**

Ou alors, des parallélismes syntaxiques sont déplacés dans le vers. Dans le poème «Redresser après le vent.» (p. 23), on a une combinaison de faux parallélismes et de déplacements. Ce poème est composé de six propositions infinitives juxtaposées ou coordonnées, de structures et de longueurs différentes; les infinitifs commencent les différentes propositions, certains sont placés en début de vers et d'autres au milieu. Des subordonnées (relatives ou complétives introduites par «que») se rattachent à plusieurs de ces propositions; le verbe «comprendre», par exemple, comporte trois complétives, «que nos présences autorisent le jeu», «que c'est dans l'épaisseur de l'apparence que ça joue» «[et] que perpétuels quelques mouvements au-delà des corps endoloris sur terre dirigent constituent». Ces complétives commencent à diverses positions dans le vers; le découpage et l'absence de ponctuation rapprochent même deux complétives de niveaux différents, «que ça joue» (enchâssée dans une autre) et «que perpétuels», pour former un faux parallélisme:

> (1) Redresser après le vent.
> Certains glaïeuls (2) articuler incertaines.

Les proximités (3) attendre (4) ou respirer.
(5) Rassembler le jour que divisent.
Quatre éléments discernables.
(6) Comprendre (a) que nos présences.
Autorisent le jeu (b) que c'est.
Dans l'épaisseur de l'apparence.
Que ça joue (c) et que perpétuels.
Quelques mouvements au-delà.
Des corps endoloris sur terre.
Dirigent constituent (p. 23).

Dans *Arbitraires espaces*, le vers, élément de désymétrisation et de tensions, puise paradoxalement son unité dans l'interdépendance des composantes du discours (relation entre vers, entre mots phonologiques, entre groupes logiques et vers) et dans l'instabilité qui se crée à travers ses rapports avec les autres constituants du dire. Tortel compare fréquemment le vers à un «corps[54]»:

> Il est donc vrai que le vers est de la nature du corps qui, lui aussi, «se situe dans les logiques que de lui-même il instaure». Je crois que l'essentiel se retrouve là. Ou tout contre. Contre le corps.
>
> Quant à mon propre vers [...], s'il est, dans sa structure, affecté de mutations successives, c'est sans doute pour la même raison, et parce que le corps est la chose vivante soumise à l'action désirante. Si le vers en est un, ses ruptures sont, en quelque sorte, naturelles. Peut-être que la poésie nouvelle insiste sur celles-ci, pour mieux signaler, serait-ce arbitrairement, qu'il s'agit, en effet, d'un phénomène corporel. Et peut-être que ceci constitue sa découverte spécifique («Entretien avec Henri Deluy», *Action poétique* 96-97, p. 165).

Ce rapprochement sous-tend deux aspects, en apparence contradictoires: d'un côté, l'unité, la cohérence, les limites du système («les logiques que de lui-même il instaure») et de l'autre, l'instabilité, les «mutations», les «ruptures» de cette «chose vivante soumise à l'action désirante». Il y a là une dialectique du même et de l'autre, mais qui ne se pose pas dans les mêmes termes que le rapport entre un mètre et d'autres rythmes discursifs: même et autre entrent en tension dans divers éléments et à travers différents moments du discours, alors que dans une métrique, de telles tensions peuvent exister, mais certaines identités sont stables d'un vers à l'autre. Il est intéressant d'observer comment le corps — qu'on a maintes fois considéré comme «l'origine» du rythme poétique, entendu

dans le sens de mètre, comme dans l'exemple de l'assimilation de l'alexandrin aux possibilités respiratoires — revient ici chez Tortel comme métaphore, non du rythme, mais du vers. Alors que le lien du rythme avec le corps était vu, dans une certaine tradition, comme origine d'un idéal de régularité, le corps chez Tortel, (il n'est pas directement question de ses rythmes cependant) est invoqué sous l'angle de l'action désirante, de la «vie» considérée comme vecteur de transformations, de changement. Ce sont les «ruptures» qui sont maintenant perçues comme «naturelles»... ceci est un bel exemple de l'historicité des représentations du vers et du rythme.

S'il n'est pas possible de répondre à la question «qu'est-ce qui détermine le retour à la ligne» par une définition identitaire pour chacun des vers, il serait par contre utile de reprendre la question qui lui faisait suite: «qu'est-ce que le retour à la ligne, dans ce qu'il semble avoir d'"arbitraire" instaure de particulier dans l'organisation du rythme?» Le vers crée un découpage et des marques qui se superposent à ceux des mots phonologiques, des groupes supérieurs, des récurrences lexicales[55], grammaticales[56] ou phonétiques, formant avec eux une sorte de contrepoint: c'est là, bien sûr, une des fonctions du vers en général (cf. la définition de Jenny): mais tous les vers ne la réalisent pas autant et de la même manière que ceux de Tortel. Les jeux de décalages, de rappels et de contrastes à plusieurs niveaux suscitent des réajustements constants dans la lecture, réalisent exemplairement un processus de *distentio*, et par là une pluralisation du sens.

Les ruptures du vers, notamment lorsqu'elles frappent un clitique ou scindent un mot phonologique, ont une valeur protentionnelle, manifestent avec acuité ce que Tortel appelle «l'abîme du blanc» (abîme qui est ici, en plus, matérialisé par l'interligne large): «Au sol entaché de quelque.» (p. 26); «Souffle renouvelant ce.» (p. 26); «Et son regard et la.» (p. 26). Si l'attente générée par la rupture du vers est la plupart du temps résolue au vers suivant (qui en crée alors une nouvelle), il arrive que le terme attendu soit encore différé, comme ici:

Soulève ignorante le vent.
Qui la figure et nue.
Les corps sont épars ***traversent.***
On dirait un grand jeu rêvé.
Au-delà des barrières pour être.
Là de jour tout est réel.
De ce qu'expose un corps problématique.

Immobile et furieux.
(p. 21, je souligne)

Dans ce poème, la séparation de «traversent» et de «Au-delà des barrières.» provoque (même si c'est peut-être de façon temporaire) une double lecture de ce dernier syntagme, comme circonstant de «On dirait un grand jeu rêvé» ou de «traversent».

Le contre-rejet qui a, comme toutes les discordances vers-syntaxe, une valeur protentionnelle, oblige souvent, par ailleurs, à revenir en arrière. Il suscite un retour vers le passé de la lecture lorsqu'on croyait une séquence logique (proposition, énoncé) inachevée, et que survient un «contre-rejet» annonçant que quelque chose de nouveau s'amorce, par exemple par un accord grammatical incompatible avec ce qui précède:

Une seule plusieurs.
Horizons les directions possibles.
Beaucoup de souffles soulevés s'apaisent.
Sur des objets *différentes*.
Qualités d'ensoleillement spirales.
Rouges le soir et le matin.
Pour annoncer l'obscur ou des clartés.
(p. 18, je souligne)

À l'inverse, il arrive que la fin de vers semble marquer un achèvement et que la suite provoque une relecture de ce qui a précédé comme inachevé:

C'est un grand rond la terre.
Horizontale en attente [...]
(p. 37, je souligne)

Le propre de l'organisation rythmique dans son ensemble — et en particulier des nouvelles segmentations opérées par le vers — est de créer entre les unités signifiantes d'autres relations que celles de la phrase grammaticale, de la linéarité du discours. Il y a les relations organisées par la contiguïté, le rapprochement d'éléments de sens à l'intérieur du vers, de chacune «ces unités verbales qui nous provoquent [et qui] est une phrase, concrète, d'une autre nature donc, et organisée par sa propre matière verbale» (Tortel, *Action poétique* 96-97, p. 163). Les rapprochements créent des contaminations de sens — malgré les agrammaticalités qui peuvent résulter de la lecture isolée d'un vers — souvent grâce à des figures phonétiques:

[...]
Av*erse* et chose chevelure. [v.R.ʃ/ʃ.v.R] 123/312
Éparse ou continue (p. 16).

Dans le premier exemple, un écho consonantique relie tout le vers, et fait apparaître «chevelure» comme une «épithète» de «chose» (par une sorte de translation au sens de Tesnière), alors que, syntaxiquement, l'analyse donnerait plutôt: averse et chose, chevelure éparse ou continue. «Éparse» vient ensuite faire écho à «averse», le qualifiant tout autant que «chevelure»: mais «averse» et «chevelure» étaient déjà rapprochés par l'écho «[v.R]».

La tension entre contiguïté spatiale (ou graphique: proximité dans la chaîne du discours) et distance syntaxique ou entre dépendance syntaxique et distance graphique — à laquelle s'ajoutent souvent des échos phonétiques — est génératrice de figuralité, produit des croisements d'isotopies ou d'univers référentiels. Dans les trois premiers vers de ce poème:

Soulève ignorante le vent.
Qui la figure et nue.
Les corps sont épars traversent.
[...] (p. 21)

le terme qui régit «ignorante» et «nue» et qui est antécédent de «la» n'apparaît pas. Il est possible de le lire comme «chose», par analogie avec les poèmes précédents, qui commencent en qualifiant la «chose» («La chose qui m'entoure... (p. 9); «chose pour dire.» (p. 10); «Appelé chose ainsi nous le voyons...» (p. 11); «La chose est large inspire...» (p. 15); etc.) ou en qualifiant un substantif féminin absent («Une seule plusieurs.» (p. 18); «Elle contient ce qu'elle est.» (p. 19); etc.) Ce peut être la «chose» mise pour l'«espace» — mais qui, évidemment, n'en devient pas un synonyme exact, et fonde une manière particulière d'aborder l'espace (ouvre les possibilités de lecture). La phrase «Soulève ignorante, etc.» pourrait donc avoir pour «sujet» la chose, l'espace. Elle a pour complément «le vent» et est suivie d'une autre proposition ayant pour sujet «Les corps». La disposition rythmique des trois premiers vers est telle que ce qui, syntaxiquement et sémantiquement, est lié à la «chose» (au substantif féminin non exprimé) et ce qui est lié aux «corps» s'entrecroise. L'hyperbate qui déplace le second qualifiant de «chose», «et nue», à la fin du second vers,

loin du premier, «ignorante», avec lequel il est pourtant coordonné, crée un écho interne dans les deux premières lignes: «Soulève ignorante le vent./Qui la figure et nue.» Elle rapproche «nue» de «Les corps» et de «figure». Il est dit que le vent «Figure» (la «chose»), c'est-à-dire qu'il la «représente sous une forme visible», la «représente d'une manière sommaire et conventionnelle», ou encore, qu'il «est l'image de[57]» (cette chose), qu'il l'*incarne*. Mais «figure», par sa proximité avec «nue» et «les corps» (pris dans le sens de «corps humains»), évoque aussi *la figure* («visage»). Ou encore, par un renvoi implicite possible à la «chose» pour «espace» et le lien avec «Les corps» (pris dans le sens d'«objets matériels»), «figure» peut renvoyer à une signification géométrique. Par la disposition rythmique, s'entrecroisent, à propos de «la chose» (ou du substantif féminin non exprimé) des significations se rapportant à l'humain (et au corps) et d'autres se rapportant au dehors (espace) et à ce qui le compose[58].

Souvent, le vers rapproche et isole, les mettant en relief, des mots ou expressions de significations contraires ou contradictoires[59] (je les note en italiques; les caractères gras indiquent des figures d'écho):

«*Une seule plusieurs.*» (p. 18)

«Les *contiguïtés* et les *distances.*» (p. 19)

«Ou d'obliques *hasards* une *nécessité.*» (p. 19)

«Il ***engrange*** et ***répand.***» (p. 22)

«Selon le *jour* les *ténèbres.*» (p. 45)

«Cher Jean Tortel. Poète de la plus terrible contradiction.», dit Bernard Vargaftig (*Action poétique* 96-97, p. 40). Les relations de contrariété ou de contradiction sémantique que le vers met en valeur ne sont qu'un exemple des tensions et paradoxes qui traversent cette poésie. Si le jeu des découpages met en relief des contrariétés et contradictions dans la sémantique lexicale («...le jour et les ténèbres»), et dans la grammaire (en rapprochant le pluriel du singulier: «Plusieurs chacun»; «Espaces l'insituable» ou le masculin du féminin: «Sur des objets différentes.» (p. 18)), l'importance du paradoxe et de la contradiction apparaît dans la dynamique rythmique elle-même.

Ainsi, le *fini* du vers (avec sa majuscule, son point, son in-

terligne) s'oppose à *l'infini* de la syntaxe, qui enjambe le vers, pluralise les relations entre ses différents termes, en évitant la ponctuation, de sorte que la phrase semble se dérouler comme une spirale sans fin. Par contre, du point de vue sémantique et logique, la lecture du poème terminé, la «phrase» grammaticale se présente souvent comme achevée (pas toujours: certaines chutes sont abruptement interrompues: «Interrompent là où les corps.», p. 62), alors que les «phrases-vers» apparaissent au contraire comme des moments transitoires et instables dans le procès du sens. On a ainsi une double contradiction: entre continuité et rupture, d'un côté (syntaxique-graphique) et entre achèvement et inachèvement de l'autre (achèvement graphique: la majuscule, le point / inachèvement sémantique: la «phrase-vers», ce «corps instable»; achèvement syntaxique: le poème / inachèvement syntaxique-sémantique: la «phrase-vers»). Cette double contradiction crée une forte dynamique de rétentions et de protentions: la lecture se réajuste constamment entre la tension vers un avenir que crée l'«abîme» de la fin de vers (l'attente du terme rejeté) et les retours en arrière qu'imposent les distorsions grammaticales des contre-rejets. Dans cette tension, le sens se pluralise, les relations entre les signifiants se multiplient.

D'autres facteurs produisent le mouvement de comparaison d'une séquence à l'autre: les paradigmes rythmiques; et d'un point qualifié à l'autre: les retours phonétiques et lexicaux. Si ces derniers (les répétitions de mots) ne sont pas très fréquents, ils affectent souvent des «mots-outils» (prépositions, conjonctions, etc.). Les syncatégorèmes, à cause de la disposition spécifique de ces poèmes, acquièrent une valeur particulière. Ils finissent souvent le vers; ils concourent à la production de rimes: «...n'est pas/...sais pas/...n'est pas», p. 9; «...si/...si/...si» (p. 64); des vers entiers en sont constitués: «S'il est un cela ou bien si.» (p. 64); «Plusieurs chacun» (p. 34); «Un peu c'est bien là.» (p. 105). Cette valorisation des syncatégorèmes participe des «décalages» constants qui se produisent dans cette parole et crée de nombreuses distensions temporelles. Fins de vers, rimes ou vers entiers, ils surviennent comme des «timbres» précédant le sens, des «timbres» qui sont déjà sens et projettent le lecteur vers le terme attendu, activant des protentions, comme l'écrit du Bouchet[60]:

mais un mot tenu de
compléter, manque: présence, cela, du mot en instance, par
le timbre donné avant le sens. et

dans cet instant, c'est le sens. sur sa rétrodiction.

le sens est en avant. comme debout.

Ils peuvent par ailleurs rappeler le sens (activant la rétention), par leur position inusitée et marquée, par leur propriété de récurrence-mémoire, mais aussi par l'importance qu'ils accordent aux processus anaphoriques et déictiques du discours. Le décalage constant de cette parole, le «dérapage» comme le dit du Bouchet, tient, en outre, des processus de désymétrisation décrits plus haut: faux parallélismes, superposition du découpage du vers — qui crée des segments inégaux dans certaines limites — et des segments phrastiques — qui, eux, peuvent être de longueur très inégale, d'un mot à une proposition de plusieurs vers. Ainsi, malgré le caractère successif, partiel et fragmenté du discours, qui ne peut épouser les simultanéités de «l'extrême pluriel des relations à énumérer» dans le désir de parler l'espace ou de faire un discours des yeux; bien que «tout effort de qualification soit déformant, disjoigne ce qui était cohérent», le poème, par son rythme, trouvera une figuration qui, sans le reproduire, refera autrement cet extrême pluriel, grâce aux distensions temporelles qui déjouent la successivité et soulèvent des rapports non linéaires de signification.

La part d'autoréflexivité (le poème parle de ce qu'il fait) et de mimologisme (analogie entre divers niveaux de tensions et de contradictions) de cette poésie tient sans doute au fait que l'art des vers est pour Tortel «le résultat objectif» d'une «série de manipulations» où les catégories opposées («obscur et clair», «connaissance et inconnaissance», etc.) «s'abolissent» ou «se combattent». L'art des vers n'est pas pure forme: il influe sur le rythme, et le sens; ici, il est manière d'approfondir la relation perceptive (désirante) du sujet au monde, par un travail du sens; manière de disposer le langage pour «scruter» (Steinmetz) l'objet, pour (faire) «parler» la perception, (faire) discourir les yeux, «parler» l'espace. À la question que lui posait Deluy sur la définition du vers, Tortel répond ceci, après avoir évoqué diverses «réponses» (de Mallarmé, Apollinaire, Claudel, Reverdy, du Bouchet, de la «Nouvelle poésie») à la «crise de vers»:

> [...] le travail, par lequel le vers, détruit et retrouvé — en fait, sans cesse requis pour recommencer — reprend ce qu'on pourrait appeler sa signification étymologique. Sillon, certes, c'est métaphore. Devenant sa propre métaphore, le vers, *versus*, échappe à toute théorisation comme le corps échappe à la géométrie: ses limites variant

> sans repos il devient lui aussi insituable. Insituable structure, dans une autre profondeur verbale, encore incertaine. Et la réponse à la question naïve et nécessaire: «Qu'est-ce qu'un vers?» ne pourrait être donnée qu'après qu'auront été vérifiées expérimentalement les articulations de la nouvelle structure (*Action poétique* 96-97, p. 163).

La valorisation du paradoxe, du différé, de la mutation, dans et par le vers, le rythme et le sens met en valeur ce qu'il y a, pour Tortel, d'«insituable» dans le vivant, dans le sujet, face au monde qui l'entoure. Si le poète constate que «le dire fragmente l'objet en énoncés inconciliables devant un regard impuissant, qui abandonne la place» (1982: 42), sa poésie trouve moyen de disposer la parole de sorte que soient croisés et se contaminent les énoncés, en un mouvement qui contredit l'inconciliable. Le rythme concourt donc, dans *Arbitraires espaces*, à mettre en valeur la transformation indéfinie de l'objet «espace» tel que pris dans l'expérience perceptive, par une disposition langagière qui brouille en partie les limites d'une qualification nécessairement partielle en les disposant dans un bougé temporel. En partie seulement, car infini et fini, pluralité mouvante des relations et permanence des bornes (même déplacées) subsistent toujours ensemble, contradictoirement, dans l'expérience du regard, de l'espace et de la parole. On le voit lorsque le vers devient une «phrase d'une autre nature» en rapprochant des éléments syntaxiquement disjoints qui semblent traverser les bornes du syntagme pour qualifier le précédent ou le suivant, mais qui en même temps, par les agrammaticalités qu'ils entraînent, refont ces bornes. Et souvent, la lecture, parvenue à la fin du poème, rétablit les articulations troublées pour recomposer la phrase syntaxique, qui prend alors le pas sur la phrase-vers, et rappelle que la parole est aussi mouvement successif, qui tend vers une résolution. Mais si le poème ne peut complètement effacer ce trait monodique de la parole, qui fait que «deux qualificatifs proposés par le regard pour aller ensemble n'occuperont jamais un même lieu dans la page» (1982: 42) ni ne pourraient être «dits» en même temps, la temporalité rythmique distendue l'oblitère en partie. La juxtaposition discursive fait une succession que les rétentions et protentions déchirent de l'intérieur pour y introduire des simultanéités, des superpositions de sens, créant des ambivalences gestaltiques.

NOTES

1. «Plus je poursuis par le discours des yeux...», cité en exergue du livre, est le premier vers du deux cent quatre-vingt-huitième dizain de la *Délie*. Tortel cite le dizain à la page 141 du *Discours des yeux* (1982) et le commente à plusieurs reprises, notamment p. 105 et 140-141.

2. Jean-Luc Steinmetz fait une lecture semblable, dans un commentaire de «Cela se passe» des *Solutions aléatoires*: «Sa position *devant*, son affrontement (de sympathie) impliquent un constant rapport avec l'objet, une perception quasi phénoménologique de celui-ci, pour autant que c'est bien le phénomène qui est scruté, décomposé, comme s'il devait donner lieu finalement à la découverte de la vérité, soumise au trajet du regard» (1990: 249).

3. Malgré les «à-côtés», proses de réflexion sur la poésie, les autres poètes et surtout, la prose du *Discours des yeux* et des *Feuilles, tombées d'un discours* (1984a), qui, elles, demeurent, tout en frôlant l'essai, un travail poétique.

4. Je dirais que la «sortie» de la période de déstabilisation est consommée avec *Instants qualifiés* [1973], où les références aux vers de la tradition cessent d'être dominantes.

5. Ces observations seront sommaires. Elles ne visent qu'à donner, pour montrer l'importance du vers chez Tortel, quelques traits de son évolution. Une description de cette évolution exigerait une analyse métrique et rythmique approfondie de plusieurs poèmes dans tous les recueils, et dépasserait les cadres de la présente étude, consacrée au *rythme* d'*Arbitraires espaces*. Les observations sur la «déstabilisation» permettront de mieux saisir comment le vers de Tortel finit par se construire comme nouvelle unité, non pas de simple rupture ou négation, mais réellement différente du vers métrique.

6. On pourrait ici ajouter le jeu des «e» devant une ponctuation forte à l'intérieur du vers: je les ai comptés, parce que le contexte métrique semblait l'imposer. Mais ils créent de l'indécision: «La cour s'éclai(re): la fenêtre...»

7. Ce poème, intitulé «Dans une usine à gaz», est précédé d'un extrait de prose de E. Baumann, dont il est, selon Tortel, l'«explication de texte». Il fait partie d'une série de poèmes paraphrasant des morceaux choisis de proses, extraits d'un ouvrage de Gadet et Gillard, *Vocabulaire et Méthode d'Orthographe*, Cours supérieur, première et deuxième année. Cet ouvrage servait pour l'enseignement primaire à Paris. Inutile de préciser que les paraphrases ne vont pas tant vers l'explication que vers la poétisation.

8. Tortel ironise ici sur la «célèbre» phrase de Valéry (rapportée par Breton): «Je n'écrirai jamais: La marquise sortit à cinq heures». Il fait de la poésie (par le jeu du vers) avec ce qui n'en serait pas selon le *topos* moderne: il ne faut pas narrer en poésie. Au sujet de cet interdit comme caractéristique de la poésie et de la poétique «modernes», voir le livre de Dominique Combe (1989).

9. Il serait possible, comme le fait Roubaud dans *La vieillesse d'Alexandre*, de définir les nouveaux vers par rapport à un modèle donné en disant comment ils s'en éloignent ou s'en approchent. Mais une telle description, qui serait surtout négative pour *Instants qualifiés* et les recueils qui suivent, ne suffirait pas à rendre compte du rythme spécifique de ces livres. Ceci ne sous-entend pas que les références métriques des recueils antérieurs empêchaient l'élaboration d'un rythme personnel. Si la métrique n'est pas *tout* le rythme, elle ne l'empêche pas, et en participe. D'ailleurs, les poèmes de la «déstabilisation» ne sont pas strictement métriques.

10. Les vers sont numérotés pour la commodités des renvois.

11. On pourrait parler de deux niveaux d'«accentuation» conflictuels. Mais il n'est pas tout à fait juste de parler d'accent à la limite du vers, si celle-ci ne coïncide pas avec un accent tonique, puisque ce serait préjuger d'une diction éventuelle, alors qu'il ne s'agit pas ici de diction. On considérera la fin de vers non concordante comme une marque, un lieu de pause ou d'accentuation virtuelles.

12. «Enjambée» est un mot du lexique de Tortel («Frontières et comme/Si l'enjambée suspendue...» [1979: 148]). Il évoque l'enjambement des vers de la tradition.

13. Le conflit vers-syntaxe existe dans la poésie métrique. Il a été exploité de manière aiguë par les romantiques et surtout les symbolistes. Mais le fait qu'il n'y ait pas de mètre ici pour régler le retour à la ligne pose le problème de l'unité du vers, de la motivation des coupures. On est loin du «vers libre standard» (surréaliste) décrit par Roubaud dans *La vieillesse d'Alexandre*.

14. Pour le moment, les accents initiaux ne sont pas notés. Par ailleurs, les double et triple traits verticaux indiquent ici une articulation phrastique importante, qui serait marquée en prose par une ponctuation (le triple trait serait vraisemblablement un point). Lorsqu'un trait vertical simple sera employé, il signifiera la limite d'un mot phonologique en acte.

15. Je n'ai pas cru utile d'illustrer toutes les ambiguïtés. Une totalisation des marquages possibles sera présentée plus loin, au tableau I.

16. «Spirale» est un mot qui revient souvent sous la plume de Tortel, notamment dans *Arbitraires espaces* (par exemple, p. 18 et 92). Il apparaît dans le titre d'un court recueil, *Spirale interne* (1976) repris dans *Des corps attaqués* (1979b). Il me semble bien convenir, métaphoriquement, à la syntaxe de Tortel. Voir aussi, dans *Arbitraires espaces*, l'usage des mots «tournoient» (p. 35), «tournoiement» (p. 78), «tourbillons».

17. Le marquage de cette section apparaît dans la «totalisation» présentée plus loin, au tableau I.

18. Ces règles de concordance ont été décrites par de nombreux poéticiens; on trouve des explications assez précises de ces lois et de leur évolution dans l'ouvrage de Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre* (1988 [1978]).

19. La marque d'hémistiche ou de fin de vers, que certains théoriciens appellent «accent métrique» (Milner et Regnault, 1987) mais que d'autres hésitent à nommer «accent», parce que le terme semble indiquer que l'on préjuge d'une diction (Cornulier, 1982).

20. En fait, au XVIe siècle, car elle était proscrite au Moyen Âge. On en trouve un usage assez fréquent dans la Pléiade (Jodelle), le maniérisme (d'Aubigné) et les baroques (Le Moyne, Tristan).

21. Chez Rimbaud, cette égalité devient à certains moments toute théorique. Voir à ce sujet l'analyse que fait Roubaud de «Qu'est-ce pour nous, mon cœur» dans *La vieillesse d'Alexandre*.

22. Au vers 6, il faudrait deux schémas, à cause de l'ambiguïté de «leur place», qui peut être complément de «cherchent» (ce verbe n'aurait alors pas d'accent ou un accent résiduel) ou sujet de «n'est pas» («cherchent» porterait alors l'accent): j'ai indiqué l'accent résiduel. Il a l'inconvénient de ne pas marquer la différence entre les deux découpages possibles, mais il indique du moins que l'accent peut être ou non réalisé. L'ensemble du poème fait paraître la lecture de «n'est pas» comme prédicat de «chose» plus plausible grammaticalement — bien que rythmiquement, sémantiquement, les deux possibilités aient leur importance.

23. Ces conditions sont définies par Milner et Regnault (1987).

24. Je n'analyserai que rarement les liaisons. Dans ce poème, il était intéressant de le faire, à cause de la séparation de mots phonologiques dans lesquels on ferait généralement la liaison en langage courant.

25. Dans le premier, j'ai fait prédominer les règles du mot phonologique sur celles du vers: les mots phonologiques à l'intérieur du vers sont séparés d'un espace et les «e» de fin de mot phonologique ne sont pas notés; les autres «e» qui peuvent être élidés sont mis entre parenthèses. Dans le second, les règles de vers prédominent: tous les «e» prononçables sont notés. L'apostrophe (') indique un hiatus.

26. La notion de paradigme rythmique (Meschonnic) désigne deux ou plusieurs groupes ayant la même configuration syllabique-accentuelle (et souvent syntaxique). Il s'agit d'un retour qui rapproche, par-delà la linéarité, deux unités de sens dans le mouvement du discours. Ici, les éléments «aller», «révélée», «les corps», n'ont pas le même nombre (2 ou 3 s.). Mais leur position, leur brièveté, leur opposition à un mot phonologique long en début de vers, leur parenté phonétique et syntaxique en font un paradigme approximatif.

27. Le trait horizontal entre deux chiffres sépare les «nombres» de deux groupes; le trait oblique, le plus petit et le plus grand nombre possibles d'un même groupe, selon le compte des «e».

28. L'opposition entre la stabilité (vocalique) et l'instabilité (consonantique) a été démontrée expérimentalement par P. Delattre (1965: 242-243). Voir aussi à ce sujet, Delas et Filliolet (1973: 129).

29. Voir ce poème de Tortel (1986: 97): «Les obligatoires ruptures./ La ponctuation de l'obscur./ Distribue la durée à la phrase infinie./Que nul regard n'aurait pu suivre.», où est thématisée l'opposition entre une phrase qui veut continuer, une syntaxe en spirale et une arbitraire fragmentation en vers.

30. Qui seront décrites dans la partie suivante.

31. Voir *Provisoires saisons* (1984) et *Les saisons en cause* (1987).

32. Ce passage est aussi cité dans *Le discours des yeux* (1982: 80-81); il a donc occupé la méditation de Tortel pendant une bonne période.

33. Tortel ne donne pas la référence.

34. On trouve des renvois à telle ou telle partie de la citation un peu partout dans le recueil. Voir p. 14, 16, 20, 30, 98, etc.

35. L'analogie n'est nullement postulée *a priori*, pour toute poésie et avant toute analyse: je ne considère en aucune façon la «forme» et le «sens», comme deux entités séparées qui devraient s'imiter l'une l'autre. Si le texte de Tortel, développant les mêmes «thèmes», n'avait pas cette disposition, le *sens* en serait affecté. Tortel établit constamment des rapports entre l'expérience du monde et celle de la parole. Il n'y a pas, d'un côté, le monde et sa perception et de l'autre, la parole comme pure émission de signifiés. L'appréhension du monde nous renvoie à l'expérience du sens et l'épreuve de la parole se donne aussi comme sensible: «Je parle, ou c'est l'objet. Qui parle? Et si je parle de lui, la spirale recommence.» (Tortel, *Action poétique* 96-97, p. 169).

36. Il faudrait noter le poème avec un interligne large pour être fidèle à la présentation de Tortel: cet espace est important dans la tension entre syntaxe et vers. Il arrive que je ne le note pas, mais il est *partout* dans *Arbitraires espaces*. Lorsque je citerai d'autres recueils, je respecterai leur disposition.

37. «Insituable» est un autre vocable privilégié de Tortel. Le «site» est une notion qui fait appel à la spatialité; mais l'espace est paradoxalement insituable: «Plusieurs chacun./Divisible ou pervers./Coexistants on pourrait./Qualifier sans contresens./Espaces l'insituable» (p. 34).

38. Si je dis que la tension engendre le paradoxe de sens, ce n'est pas à cause de l'analogie évoquée plus haut, mais à cause des ambiguïtés de lecture que la disposition syntaxique-graphique crée.

39. Le point, en géométrie, est ce qui n'a aucune dimension... Tortel fait l'analogie entre le «point» de la phrase et la fin de vers: «chacune de ces unités verbales [vers] qui nous provoquent est une phrase, concrète, d'une autre nature donc, et organisée par sa propre matière verbale, arrêtée sur l'abîme du blanc, comme la phrase grammaticale se termine sur l'absence de dimension qu'est le point.» (*Action poétique* 96-97, p. 163).

40. Le terme *mimésis* prête à confusion, puisque, dans la *Poétique* d'Aristote, et dans une partie de la poétique moderne, il désigne souvent la visée référentielle ou représentative du langage. Ici, je veux parler de ce que Genette appelle le «mimologisme», c'est-à-dire la motivation du signe linguistique ou l'iconicité du langage.

41. Cette strophe énonce paradoxalement l'absence de lois métriques dans une mesure approximative: 6-6/7-6.

42. Laurent Jenny (1990), citant ce passage de Milner (p. 116, note 2), ajoute que celui-ci s'en tenait au vers régulier; c'est pourquoi il propose de remplacer «limites phonologiques» par «limites typographiques», pour le vers libre. J'ajouterais que les limites typographiques pourraient être considérées comme des limites phonologiques *en puissance*, mais non en acte, puisqu'on ne peut définir les lois phonologiques du vers libre comme Milner l'a fait pour le vers classique.

43. Jenny reprend l'hypothèse de Roubaud sur la menace de disparition que fait peser sur le vers le «vers libre classique» (surréaliste).

44. Tortel parle souvent du vers comme d'un corps.

45. Ces limites varient selon les textes: elles se situent généralement entre 6 et 10 syllabes, parfois 12; dans certains textes plus courts (4 ou 5 vers) elles se situent entre 4 et 8 syllabes (voir p. 16, 34, 49, 55, 74, 100, etc.). On peut aussi parfois trouver un vers long dans un court poème.

46. Pour chacun des types de paradigmes, un grand nombre d'occurrences a été recensé. Il n'était pas utile d'alourdir la présentation en les citant tous.

47. On parle du rythme linguistique «progressif» du français, parce qu'il est accentué en fin de syntagme, et que ses habitudes syntaxiques sont telles que la longueur des groupes a tendance à croître dans la phrase, notamment parce qu'il y a une dissymétrie entre le comportement d'un groupe nominal sujet et complément: alors que le premier a tendance à s'isoler pour former à lui seul un mot phonologique, le second a tendance à se rattacher à ce qui le régit pour ne former avec lui qu'un m. p. Évidemment, c'est une tendance générale et c'est loin d'être toujours vrai.

48. Au sens où Collot (1990) l'entend, modèle qu'il appelle «mètre», mais que je préfère ne pas confondre avec le mètre pour des raisons expliquées au chapitre 2.

49. Voir note 59.

50. Plusieurs découpages sont possibles ici.

51. Sauf au milieu d'un mot ou d'une syllabe.

52. J'inclus là-dedans les mots phonologiques et les fragments de m. p. délimités au début ou à la fin par le vers.

53. D'autres dispositions sont possibles, les énumérer toutes serait fastidieux.

54. Cette comparaison répond sans doute à un problème poétique, central dans l'œuvre de Tortel, que le texte suivant expose en partie: «Dans la mesure où

écrire signifie adresser un message, je n'écris pas. Mais le vide, la distance, l'espace qui se creuse ou se rapproche entre les mots et moi: tout porte à croire que je poursuis un travail sur une matière. Il est peut-être arbitraire, mais encore: [...] le souci de donner à ce qui se déroule l'équivalent figuré d'une forme, tout me porte à croire que mon but est davantage de façonner une certaine chose que de déverser mon moi sur le papier. [...] En fin de compte [l'acte d'écrire] est, en vue de créer un certain objet spécifique qui s'oppose à l'objet extérieur qui l'a provoqué, qui le contredit (qui le renverse) mais qui l'explique, le gratifie.» (*Action poétique* 96-97: 69)

Le titre *Des corps attaqués* (1979), témoigne de l'importance de la comparaison vers-corps. Ce titre renvoie aux «corps» observés dans le monde, le paysage (le «jardin» de Tortel...) — qui subissent l'attaque du temps; aux corps qui sont «attaqués» dans leur «identité» parce que leurs limites sont instables; il renvoie aussi au geste même de l'observation, à son imperfection, à sa partialité:

Arbitrer ceci: que la tache
Est sur l'œil gauche qui ne voit
Rien de ce qu'il regarde.

Hors du centre interdit (toute vitre
Est de l'eau translucide)
[...] (1979: 45)

Mais il évoque aussi les vers, ces *corps attaqués* par le blanc, les décrochages, les enjambements, etc.:

«Frontières et comme
Si l'enjambée suspendue
Le vide soudain
Composait le nom.

Une fissure
Il apparaît
[...] (*Ibid.*, p. 148)

55. Les récurrences lexicales à l'intérieur d'un poème ne sont pas aussi fréquentes chez Tortel que chez d'autres, comme du Bouchet. Par contre, s'il y a peu, dans la même page, de répétitions de «mots pleins», certaines reprises de mots-outils sont très importantes.

56. Comme les infinitifs de la page 23.

57. Les définitions sont extraites du *Petit Robert*.

58. À cet égard, il est intéressant d'observer, dans *Précarités du jour*, un extrait de poème qui reprend beaucoup de mots et d'expressions récurrents d'*Arbitraires espaces*, et notamment de «La chose qui m'entoure». La «chose» ici est présentée selon des qualifiants spatiaux (géométriques), comme dans l'*incipit* d'*Arbitraires espaces*, mais elle désigne «quelque chose au-dedans de soi»:

[...]
Il est étrange
Qu'au-dedans de soi se soulève
Parfaitement réelle une certaine
Chose dont il ne sait le début ni la fin
Ni la durée ni le volume ni même
Éblouissante l'apparence
Privée de dimension et nue.
[...] (Tortel, 1990: 11)

59. Ces rapprochements se font souvent dans les coordinations.

60. Voir le «texte-poème» de du Bouchet écrit en hommage à Tortel, «Dérapage sur une plaque de verglas, déchet de la neige», *Action poétique* 96-97: 40-59. Ce texte est repris, avec modifications, dans *Une tache* (du Bouchet: 1988).

Chapitre 8

«Dans la voix qui s'altère»: le rythme de la poésie d'André du Bouchet

Du voir à la voix: poème, page, syntaxe

L'œuvre d'André du Bouchet offre, avec les «mots séparés» et l'instauration d'une «valeur textuelle du blanc», l'une des «réponses» les plus originales de la poésie actuelle à la «crise de vers» (voir Tortel, *Action poétique* 96-97: 163). Par là, elle pose un défi à la description du rythme, qui semble ici répondre, plus que jamais, à une ancienne définition recensée par Benveniste: «configuration [...] toujours sujette à changer». Pourtant, quiconque a fréquenté cette poésie la reconnaît immédiatement, non seulement à l'œil (avec sa mise en page, c'est facile), mais aussi «à l'oreille». Il y a un rythme bien particulier dans cette œuvre, même s'il est difficile à décrire à cause de ses métamorphoses. Qu'est-ce qui crée cette spécificité? Comme chez Tortel — et comme dans la majeure partie de la poésie qui n'adopte pas une disposition conforme à celle de la prose — le rythme repose pour une bonne part sur les relations entre mise en page et syntaxe. Mais le travail de répartition des blocs de mots chez du Bouchet déborde le problème du vers, qui était dominant chez Tortel.

À l'intérieur de la poésie, du Bouchet s'adonne à plusieurs pratiques différentes: à côté de poèmes proprement dits, on retrouve des textes qui dialoguent avec la peinture ou avec d'autres poèmes, des traductions, et des «notes sur la traduction[1]». Chacune de ces écritures a ses particularités, mais elles relèvent toutes d'une

même démarche et comportent beaucoup de caractéristiques communes, notamment dans l'attention portée à la syntaxe et à la spatialisation. La parole de du Bouchet travaille toujours sur l'écart qui la sépare d'une altérité: distance entre le monde et l'homme dans les poèmes «purs», entre le réel et les apparences par la médiatisation de la surface peinte dans les textes sur la peinture, entre deux paroles ou deux langues dans les traductions, les notes sur la traduction ou les hommages à une autre poésie. Le recueil *Ici en deux* — qui sera analysé ici — regroupe des textes appartenant à la plupart de ces pratiques: d'abord trois groupes de poèmes, «Ici en deux», «Dans leur voix les eaux», «Fraîchir»; puis, «Peinture», «Notes sur la traduction» et encore «Peinture»; enfin, d'autres poèmes, «Fraîchir», «Axiomes», «parce que j'avais voulu...». La composition presque symétrique du livre montre que le regroupement n'est pas arbitraire et que les divers modes d'écriture se contaminent, prenant sens les uns par rapport aux autres.

La poésie de du Bouchet adopte plusieurs types de disposition. On peut distinguer principalement les poèmes écrits en «colonnes» de courts vers et ceux écrits en blocs de phrases ou de segments phrastiques qui sont tantôt cadrés à gauche, à droite ou justifiés. Parce qu'il est difficile de parler de strophes dans les colonnes de vers et de paragraphes dans les blocs non versifiés, je recourrai parfois, pour désigner un groupe de vers ou de phrases rapprochés typographiquement, au mot «îlot», avancé par Pierre Chappuis (1986: 143). Cette figure me semble bien convenir à ces morceaux de langage inégalement répartis dans une marée de blanc. Dans tous les cas, le blanc (qui sépare les mots ou groupes de mots) et la page (par la configuration des signes qui la caractérise) jouent un rôle primordial. Comme ce travail du blanc et de la page déborde la versification (segmentation en «lignes» susceptibles d'une «disjonction» avec la syntaxe de l'énoncé) et, encore plus, la métrique (organisation en segments comportant une identité de mesure), il convient de s'interroger sur son statut et sa fonction: quel rôle tient-il dans l'organisation du sens? participe-t-il (et de quelle manière) au rythme entendu comme «manière particulière de fluer»? Certains aspects de cette disposition ne peuvent être perçus que visuellement: est-ce à dire que cette poésie se confine dans l'écriture, la spatialité et la vision, par opposition à d'autres, qui auraient davantage partie liée avec la voix, l'oralité et la temporalité?

Plusieurs études ont été consacrées au *blancs* et à la *page* chez du Bouchet, dont celles, développées, de Maldiney (1983) et de Collot (1983)[2]. Sans reprendre l'ensemble des problèmes et in-

terprétations exposés dans ces études, on peut rappeler qu'elles s'attachent à montrer la valeur ontologique et phénoménologique du blanc et de la page. Maldiney propose un mode de lecture qu'on peut qualifier de pictural, qui s'inspire des réflexions gestaltiques sur le rapport figure-fond. Il fait appel aux procédures interprétatives des planches de Rorschach, et rappelle que les «blancs», dénommés par les auteurs allemands «espaces intervallaires» (*Zwischenraüme*), induisent, chez les sujets, des images de contenu qui les répartissent en trois groupes (selon une distinction de Dvoretski): ceux qui voient des ouvertures, ceux qui voient des surfaces blanches et ceux qui voient des objets individualisés par le contour et le modelé. Selon Maldiney, cette division en recouvre une autre:

> La véritable ligne de partage passe entre les deux premiers groupes et le dernier, divisant les interprétations de contenu en deux séries qualitativement et formellement différentes. À travers les blancs, les «sujets» du dernier groupe perçoivent des *objets*, ceux des deux premiers groupes des *espaces*. Or ces deux façons du regard impliquent deux formes différentes d'être au monde — si différentes, à vrai dire, que de l'une à l'autre le sens du monde est inversé (Maldiney, 1983: 197-198).

Maldiney situe du Bouchet du côté de ceux qui perçoivent les espaces et les ouvertures. Contrairement à la perception des blancs comme objets, celle des vides ou surfaces n'implique pas une totale différenciation entre le *moi* et le *monde*; la relation est davantage participative qu'objective. Depuis cette première lecture, Maldiney retrace diverses fonctions et significations du blanc (ouverture — comme l'«ouvert» de Hölderlin, «lieu de nulle part», vide, «ressource du dire»), liées à une *manière* d'être au monde du sujet. Maldiney construit ainsi, en s'appuyant sur les thématiques de l'œuvre et sur l'impression perceptive laissée par ses modes de présentation, une herméneutique du blanc, qui tente de situer le mouvement existentiel de l'œuvre, sa manière d'interroger la relation sujet-monde.

La lecture de Collot (1983) s'attache aussi à l'importance du contraste figure-fond. Comme Maldiney, il met l'accent sur le fond, pour lequel du Bouchet a une «fascination», ce qui représente une «attitude contraire à nos habitudes esthétiques, puisqu'elle consiste à privilégier un espace que l'œuvre, pour se donner à voir, doit occulter» (p. 221). Cette fascination du poète pour le fond serait tout aussi importante dans son rapport à l'œuvre que dans sa relation au monde. La lecture de Collot s'appuie sur le postulat d'une

métaphorisation réciproque de ces deux composantes, en particulier sur celle de la page par le paysage et du paysage par la page. La «notion» d'*horizon*, que Collot a développée dans plusieurs travaux, guide une analyse qui retrace les occurrences ayant des liens thématiques avec le «fond». Ciel, air, paroi; silence, support; rien, vide, moyeu, suspens, souffle: de multiples vocables, empruntés ou non à la poésie de du Bouchet, sont convoqués pour épuiser la plurivocité de cette fascination. Collot fait aussi des remarques sur la typographie et la disposition des signes dans la page, pour observer qu'à l'analogie thématique à deux termes entre page et horizon s'ajoute un troisième terme, celui de la mise en page: «La disposition typographique de ses textes accorde en effet au *blanc* une importance comparable à celle que prend dans ses paysages le vide de l'horizon.» (p. 255). Il retrace même des cas d'iconicité directe:

> et même, dans le vide de l'étendue et de la page, un arrêt du cœur:
>
> «Grand champ obstiné
>
> embolie»
>
> (Collot, 1983: 257; il cite du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*[3])

Élaborant une réflexion sur la spatialité et la vision, les lectures de Maldiney et de Collot semblent orientées surtout, outre la thématique, par une lecture picturale. Ceci ne signifie pas que l'œuvre de du Bouchet se dissocie de l'oralité: l'écriture ne s'oppose pas forcément comme «lettre morte» à la «vive voix»[4]. On ne peut non plus, à cause de ce travail spatial, faire l'économie d'une réflexion sur les modes de temporalité mis en œuvre par cette poésie — qui n'abandonne nullement la concaténation, la dimension syntagmatique, au profit d'une iconicité graphique. D'ailleurs, Maldiney et Collot, dans leurs études, ne pratiquent ni la dissociation de l'oral et du visuel, ni celle de l'espace et du temps. Collot parle d'une «force de suggestion dynamique» (p. 257) de la typographie et du «mouvement de l'écriture, [qui] dans cette œuvre, épouse les mêmes rythmes que l'élan du corps dans le monde» (*ibid.*). Maldiney évoque le temps: «ainsi en va-t-il du temps — dont le double horizon (passé et futur) s'ouvre de l'instant présent, comme la diastole de son extase.» (p. 207) et le rythme: «Fondée sur l'intonation, endurant son instance, cette poésie est étrangère à toute prosodie et à toute mélodie. La seule notation qui pourrait indiquer le rythme de son auto-mouvement serait la notation neu-

matique, la notation par le souffle, laquelle d'ailleurs n'indique qu'en prenant corps dans la motricité du corps» (p. 211).

Mallarmé, dans la *Préface du coup de dés*, n'a-t-il pas montré le lien entre le geste et la pensée, le rythme visuel et sonore, spatial et temporel? n'a-t-il pas parlé de «partition» pour guider l'intonation, de cette «distance copiée» qui, séparant des groupes de mots «semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement»? n'a-t-il pas insisté sur l'importance des *positions* de ces «subdivisions prismatiques de l'idée», «en raison de la vraisemblance» (du sens)[5]? Je ne crois pas que la «mise en page» chez du Bouchet soit exactement une «partition», dans le sens où elle serait destinée uniquement à guider une exécution vocale; je ne crois pas non plus qu'elle se limite à la fonction graphique ou iconique. Les gens qui ont entendu lire du Bouchet attestent certaines cassures vocales correspondant aux blancs[6]. Le poète lui-même fait, à plusieurs reprises, une relation explicite entre intonation et mise en page[7]: «... jusqu'au centre: la mise en page est une intonation» («Dans un livre que je n'ai pas sous la main», cité par Chappuis, 1979: 103-104). La question de l'intonation, ici, déborde celle de la diction (qui n'est pas mon propos) pour ouvrir sur celui de l'oralité et de la «voix» dans le texte écrit.

Par ailleurs, la disposition des groupes de mots chez du Bouchet n'est sans doute pas une simple transposition spatiale, visuelle, de quelque ordre statique, mais aussi une «conversion du temps en espace»[8]. La mise en page, toute spatiale qu'elle apparaisse dans une première vision de l'œuvre, participe à l'instauration d'une temporalité, qui sera constituée de l'ensemble des composantes discursives.

Le blanc travaille-t-il de la même manière dans les «poèmes» versifiés et non versifiés et dans les autres «textes[9]»? La division de cette écriture «en deux», «poèmes» et «textes», n'est pas si nette dans la mise en page, qui est toujours affectée par le blanc, même dans la «prose» de «réflexion» ou de «dialogue» (voir tableau I). La présentation des poèmes proprement dits (ceux qui ne sont explicitement liés ni à la peinture, ni à une autre poésie) ressemble souvent à la «prose[10]» aérée de blanc des textes (voir tableau II). On trouve aussi des poèmes versifiés, qui évoquent, à cause de la brièveté des vers et de la largeur des interlignes, des colonnes (tableau III). La séparation entre poèmes en prose «ajourée» et en vers n'est pas non plus toujours claire; la répartition de morceaux ou groupes de phrases est assez diversifiée: elle peut, par exemple, mêler les vers à la prose rongée de blancs (tableau IV). Même lorsqu'il n'y a pas de sections en vers, la distribution

des masses est extrêment variée. On peut avoir un «îlot» concentré en haut ou en bas de la page, un à chaque extrémité, ou encore, plusieurs, répartis dans l'ensemble de l'espace, mais toujours séparés par de larges blancs (tableau V). Poèmes («Sur un coin éclaté», *L'Incohérence*), textes-dialogues avec la peinture («Sous le linteau en forme de joug» [à Pierre Tal Coat] et «Hercule Segers», *L'Incohérence*) ou avec une autre poésie («car, pour peu de choses, désaccordée», ... *désaccordée comme par de la neige*, 1989) sont parfois écrits comme un contrepoint à deux voix, grands caractères au centre, petits dans les marges (tableau VI). Comme le blanc s'insère dans toutes les formes d'écriture, on peut s'attendre à ce qu'elles comportent des traits communs; mais il est aussi probable que les divers types de présentation affectent le rythme et le sens de manière différente.

Outre la spatialisation, la syntaxe ainsi que, souvent, la ponctuation, font l'objet d'un travail particulier dans la poésie d'André du Bouchet. Les principales caractéristiques de cette syntaxe sont l'inachèvement, la disjonction et la densification. *L'inachèvement* se marque de part et d'autre de la phrase. Des paroles dont le commencement semble avoir été perdu dans le blanc ou la page surgissent un peu partout dans cette dernière, souvent sans majuscules et précédées de points de suspension (voir tableaux, II, III, V). Des propositions subordonnées surviennent souvent sans principale: «parce que j'avais/voulu/avoir eu sur le vide, le vent,/saisie — pour que le froid soit chaleur, compact le vide, et que, ayant duré, finalement le vent tombe. (p. 124)». Les propositions nominales, participiales et infinitives abondent: «hampe succédant à l'autre. l'air des lèvres.» (p. 56); «dans l'amas des montagnes/ fraîchir/ sous le marteau/ ou la fraction du temps.» (p. 63). Là où l'on attendrait un complément d'objet, la transitivité fait défaut: cela produit une suspension du sens, que le fragment suivant ne résout pas toujours, ou alors, résout avec un certain retard:

solidité sans finir,
deux fois j'ai démêlé. puis, cela est redevenu
inintelligible: la montagne. deux fois
l'épaisseur inintelligible (p. 55).

La relation transitive de «cela» avec le verbe «démêler» est retardée, et le déictique d'abord sans référent est ensuite investi sémantiquement, par l'attribut «inintelligible» et par son «antécédent» «montagne» qui est placé *après* lui; ensuite, une nouvelle couche de sens s'y dépose: «l'épaisseur inintelligible», qui trans-

forme à rebours toute la lecture du fragment, depuis la «solidité sans finir», qu'on relit comme cela qu'il fallait démêler... Les ellipses suspendent le sens, qui se donne petit à petit, par retours, reprises transformées (anaphore, itérations sémantiques et lexicales) qui modifient par rétention, mémoire, le sens lu précédemment.

I - Le blanc dans une «prose» de «réflexion»[11]

Tombe la foudre
Chaque fois que.

tomber : comme de la
phrase transcrite, un mot en route aura pu tomber : là aussi
cela ouvre,
éclairant.

cela, qui n'est pas tombé encore — et même ne tombera pas,
ici demeure en suspens.

une chute. sans
moi — qui de nouveau obstrue, elle ne peut avoir lieu.

II - Poème en «prose» aérée de blanc[12]

... si, plus loin, je ne suis pas
source dans l'asphalte, je ne suis pas. et la route, telle
qu'elle est, perdue.

... si, plus loin, je ne suis pas source dans l'asphalte, comme pour boire
à la face des routes l'eau, je ne suis pas. je
ne suis pas. mais qui, où les lèvres mêmes auront
cessé d'apparaître, sur sa marche interrompue a été jusqu'à perdre l'asphalte

III - Poème versifié (colonne)[13]

... si
la main

la longue main

avait pu donner
fraîcheur

au feu

elle se serait tendue.

IV - Vers et «prose» aérée de blanc mêlés[14]

D'hier
étant
ici

et à même l'air

non tari.

J'ai vu
en deçà de nos souffles, les pierres — dormi, comme l'eau entoure
la soif

Seul
le déversoir ne cesse pas

la corde.

V - «Îlots» répartis dans la page[15]

... parce que
je ne voudrais pas que le langage
se referme sur soi. je ne voudrais pas
que le langage se referme sur moi.

... la blancheur sur laquelle j'inscris,
l'emporte, comme la terre emporte. mais
j'inscris sur la terre.

... l'eau
de l'orage resté dehors, que l'orage, y retrempant — comme ici, s'y assèche.

... et, à une étendue, accordé alors debout.

Les fréquentes inversions et incises *disjoignent* des unités dépendantes, suspendent le sens, contribuent à créer des discontinuités: «... mais qui, à leur hauteur, a — plus haut que le vent, puisqu'il ne les dissipe pas, soustrait les montagnes.» (p. 160). Après la rupture, la phrase reprend souvent son cours, mais transformée.

À côté des *disjonctions* (syntaxiques, graphiques) d'éléments dépendants, on retrouve une *densification* des unités: les ellipses («récupérables» et «non récupérables»[16]), les transformations nominales, infinitives, participiales, produisent souvent une compacité, et des ambiguïtés dans les relations syntaxiques. Ainsi ce «comme»:

... plage
du
plus haut

comme
sans qu'ici le vent
ait
à reprendre
souffle

moi-même arrêté

«De syntaxe à mise en page», des écarts et des rapprochements rythment la poésie de du Bouchet; «de syntaxe à mise en page», les jeux de conjonctions-disjonctions ne vont pas toujours de concert et, à travers une configuration de *coupures*, d'*itérations* et de *bifurcations*, dans cette «parole qu'une méconnaissance des directions ajoure» (cité par Chappuis, 1979: 42), c'est un rapport entre «voix», sens, temps et monde qui s'instaure. En l'absence de métrique, l'intonation, liée aux dispositifs syntaxique et spatial, jouera un rôle fondamental dans la saisie du rythme de cette poésie:

> «[...] un sens qui se superpose, que ménage une oblitération, trouve dans la voix — que somme toute, je ne connais pas — ses registres, et à mon insu se façonne dans l'intonation imprévue... de syntaxe à mise en page, il y a concordance entre l'ordre de la parole et ce qui est hors parole...» («D'un entretien radiophonique» [avec Pascal Quignard, 1976], cité par Chappuis, 1979: 87).

On ne pourrait pour autant faire de la page une partition, en la considérant comme stricte transposition d'une conception vocale première ou comme guide pour l'exécution: l'organisation visuelle de la page, si elle peut donner lieu à une vocalisation, ne sera pas épuisée par elle; son rôle dans l'économie signifiante du poème, qui passe par un mode de perception spécifique, n'y peut trouver d'exact équivalent. Mais si on ne peut envisager la mise en page, ni même le rythme dans son ensemble, comme des indications directes sur une diction hypothétique, un lien peut s'établir entre rythme et oralité, puisque celle-ci s'investit dans la prosodie et la phonétique, même, indirectement, à travers l'écriture; et à la lecture, si silencieuse soit-elle, prosodie et phonétique pourront ébranler une sorte de voix intérieure:

> Dans la voix qui s'altère [...] s'éclaircit sur le champ l'oubli de ce que je voulais dire. Parler, c'en quelque sorte envisager l'altération sur un déplacement inéluctable, imprévisible, du sens. La voix qui dérape ou accroche, sur ce point anticipe. Voilà ce que, écrivant, j'avais sans le savoir voulu dire [...] cette formule, à présent, je la rends à l'air: je rends la parole que je suis à la durée: je veux dire: au manque de durée («L'écrit à haute voix» cité par Chappuis, 1979: 91).

> ... un sens que par le moyen de l'écriture on aura voulu fixer, se révèle en vérité aussi volatile que la voix, et cela, c'est ce que la voix, justement, met en lumière dans l'écrit («D'un entretien radiophonique» [avec Pascal Quignard], cité par Chappuis, 1979: 89).

Si l'intonation est un constituant rythmique fondamental dans la poésie de du Bouchet, ce n'est pas tant qu'elle y soit thématisée, mais surtout qu'elle est modulée par une mise en espace et une syntaxe qui créent un mode de déroulement signifiant et temporel qui lui est propre, «dans la voix qui s'altère», à travers tous ses modes de présentation.

Poèmes non versifiés: l'exemple de «à un bruit...»

Disposition et ponctuation

Le poème «à un bruit des eaux...» (tableau VI, troisième page de la deuxième suite intitulée «Fraîchir»), est *presque* disposé comme de la prose: il est justifié, sa ponctuation recoupe les articulations logiques des phrases, il commence en haut de la page. Toutefois, l'absence de majuscule ainsi que l'espace blanc au début de chaque phrase marque une différence par rapport aux conventions d'écriture de la prose. Et les poèmes[17] qui le précèdent et le suivent sont disposés autrement (début ailleurs dans la page, vers, etc.): ce qui apparente «à un bruit» à la prose ne relève donc pas d'un parti pris systématique ici.

Dans la suite, le rapport du texte à l'espace varie selon la *position* (en haut, au centre, en bas, à gauche, à droite), la *densité* (dispersion ou concentration), le *cadrage* (à gauche, à droite; justifié; versifié). Selon Jean-Louis Lebrave (1983), la page «constitue une unité matérielle ayant une pertinence sur le plan génétique» et elle «coïncide souvent [...] avec ce qu'on perçoit intuitivement à la lecture comme une unité de contenu» (p. 18-19), ce dont les

brouillons d'écrivains témoignent par diverses marques[18]. Ce statut de la page serait attribuable au fait qu'elle peut être embrassée d'un seul regard et constitue ainsi une sorte de «mémoire temporaire» dont l'écriture a besoin pour continuer à avancer. Cette hypothèse, qui concerne les processus génétiques du texte, a probablement aussi une pertinence pour d'autres formes d'appréhension de l'écrit. Ce fonctionnement de la *page comme unité matérielle, signifiante et mnémonique* produira, dans des suites comme «Fraîchir», où chaque page a sa configuration, une tension avec *un mouvement qui tend à en brouiller les limites.* En effet, les masses de blanc distendent les «îlots» à la fois à l'intérieur des pages et entre elles (les espaces limitrophes excèdent souvent le cadre des marges). Les fragments ainsi espacés entretiennent peu de liens syntaxiques-logiques. Ces facteurs brouillent les limites de l'unité-poème qui, contrairement à ce qui se passe dans beaucoup de poésies modernes, franchissent chez du Bouchet les cadres de la page[19]. Au niveau des grandes unités, on n'aura donc, ici, ni la temporalité de reprise relativement régulière que fonde le retour d'une nouvelle entité à chaque page, ni celle du flux à tendance continue du discours de prose. Les blancs intrapaginaux brisent l'avancée du texte et minent cette «mémoire temporaire» qu'est la page. Les espaces interpaginaux sont *a fortiori* disjonctifs. Par contre, ces deux modes de fracture se ressemblant, ils créent un mouvement constamment repris autant qu'interrompu et par là donnent lieu autant à l'élan qu'à l'arrêt, recréant une sorte de continu.

La conjonction du continu instauré par le retour du blanc (qui nous fait passer d'un îlot à l'autre et franchir les pages) et du discontinu des pages comme entités relatives, suscite des interrelations dynamiques entre les dispositions de ces dernières, désymétrisées par rapport à leur cadre. La brusque plongée en bas de l'îlot de la première page de FRAÎCHIR (tableau VII), qui en précipite le commencement dans la fin, se marquera par exemple par rapport à la hauteur, la justification et la densité de celui de «à un bruit» (troisième page; tableau VI), qui le suspendent et retiennent au-dessus d'une béance de blanc, ou par rapport à la dispersion des trois îlots fragmentés de la seconde (tableau VIII). Certaines pages de la suite, plus dispersées, contrastent avec d'autres qui reviennent à la rectitude des colonnes de vers.

VI - «À un bruit des eaux...[20]»

à un bruit des eaux dans l'abrupt,
a, plus haut encore, répondu le pas du tonnerre sans eau. mais
l'eau même, tout d'un coup on s'avisera, immergé dans le bleu, qu'on
ne l'a pas vue.

VII - Première page de «Fraîchir»
(deuxième section portant ce titre[21])

entre
les mains, la fraîcheur à nouveau de l'air quand elles sont quittes.

VIII - «Îlot» concentré en haut, suivi d'autres segments dans la page[22]

« sans cela, le froid, le
vent, le vide seraient sans épaisseur. » parce que j'avais
voulu
avoir eu sur le vide, le vent,
saisie — pour que le froid soit chaleur, compact le vide, et que, ayant
duré, finalement le vent tombe.

mais rien de cela n'a duré.

sur soi
années en nage.

Si la page (comme cadre) et la masse de blanc constituent, dans l'œuvre de du Bouchet, deux types d'unités rythmiques fondamentales, ce n'est toutefois qu'à travers leur relation avec de plus petites unités que se joue leur importance dans le mouvement du sens. La disposition de quasi-prose de «à un bruit...», conjuguée à une composition syntactique de la phrase (qui, hiérarchisée, ressemble à un entrelacs de syntagmes aux relations multiples) semble privilégier — par opposition aux vers qui imposent des coupures et des retours et par opposition à une plus grande dispersion qui crée des vides — un mouvement de la lecture vers l'avant, une poussée vers la suite. La ponctuation délimite ici deux phrases composées respectivement de trois groupes supérieurs suspensifs et d'un groupe conclusif:

IX - «à un bruit...», groupes supérieurs:

_____ 8↑
à un bruit des eaux dans l'abrupt,
1↑_____ 4↑ _____ 10/11↓ ____
a, plus haut encore, répondu le pas du tonnerre sans eau. mais
_____ 3↑ _____ 7/8↑_____ 6↑_____
l'eau même, tout d'un coup on s'avisera, immergé dans le bleu, qu'on ne
_____ 4/5↓
l'a pas vue.

Les inversions et les incises font dominer la partie suspensive et créent un caractère fortement protentionnel dans chacune des phrases. Les groupes supérieurs, en l'absence de vers, forment des unités nettement délimitées (graphiquement, ainsi que «vocalement», puisque la ponctuation ici a nécessairement un corrélat intonationnel) à partir desquelles un mouvement de comparaison peut s'établir d'une séquence à l'autre. Les arrêts, précédés d'une montée ou d'une chute d'intonation, permettent ainsi l'entente de l'*inégalité* de ces huit groupes.

En ce qu'ils forment une unité de comparaison (le nombre des unités suspensives et la pause après chacune induisant une sorte de rappel) pourrait-on dire que ces groupes supérieurs s'apparentent au vers? On peut penser plutôt que le choix de l'une ou l'autre présentation transforme le rythme. D'ailleurs, du Bouchet insère souvent des séquences de vers au milieu de pages disposées autrement, qui se lisent alors en relation avec elles. Dans «à un

bruit...», la saisie des groupes supérieurs apparaît différente de celle de vers qui installeraient, par une discordance avec la syntaxe, des ruptures: ce que font souvent ceux du poète. Elle diffère aussi de celle de segments ponctués uniquement par des blancs et juxtaposés[23], qui ne seraient «liés» ni par une hiérarchisation syntaxique, ni par une ponctuation suspensive. Si une disposition en vers reproduisait celle des groupes supérieurs, mais sans ponctuation, il n'y aurait plus d'indications nettes d'intonation et la répartition en deux phrases composées de trois groupes suspensifs et un conclusif ne serait plus aussi définie. Par contre, si, en vers, on maintenait les mêmes segmentation et ponctuation:

à un bruit des eaux dans l'abrupt,
a,
plus haut encore,
répondu le pas du tonnerre sans eau.
mais l'eau même,
tout d'un coup on s'avisera,
immergé dans le bleu,
qu'on ne l'a pas vue.

le rythme en serait-il vraiment affecté? Du Bouchet lui-même, lorsqu'il écrit en vers, ne pratique pas cette disposition où chaque vers correspond à un groupe ponctué. Dans la présentation fictive proposée ci-haut, hormis le point, rien ne sépare les deux phrases comme le faisait le blanc dans la version originale. Si on ajoute une séparation strophique entre les phrases, l'impression d'une transformation rythmique demeure malgré tout: c'est que la disposition justifiée et ponctuée montre l'*enchevêtrement* syntaxique des séquences, alors que les vers créent entre elles une une *équivalence de position*. Dans le vers, la segmentation des lignes se *superpose* à celle de la phrase et de la ponctuation.

Pourrait-on imaginer, à l'inverse des retours à la ligne, la même séquence disposée sur une seule ligne, avec un blanc entre les deux phrases? Non: la justification, ici, indique que la *page* constitue une limite (bien que cette «limite» soit niée par d'autres aspects, telle l'irruption éparse des plages de blanc). Même là où les textes ne sont pas justifiés, les îlots sont dispersés dans *une* page, ne s'étendent pas sur une plus grande surface (telle la double page par exemple). Alors que les vers fictifs alignent parallèlement les groupe supérieurs de «à un bruit», la mise en page de du Bouchet les dispose de manière à ce qu'ils soient décalés (visuellement), *déplacés* les uns par rapport aux autres. Dans les fragments

non versifiés, quelque soit leur cadrage, il arrive fréquemment que ces décalages désymétrisent des *rappels*, phonétiques et lexicaux, ou tout au moins qu'elles mettent en relief, par une position en début ou en fin de ligne, un lexème porteur d'un rappel (voir tableaux X et XI).

X - Désymétrisations de rappels 1

à un bruit des **eaux** dans l'abrupt,

a, plus **haut** encore, répondu le **pas** du tonnerre sans **eau**. **mais**

l'**eau même**, tout d'un coup on s'avisera, immergé dans le bleu, qu'on ne l'**a**

pas vue.

XI - Désymétrisations de rappels 2[24]

le jour — ce sera

le jour: une **personne**.

la **personne** — *comme* **personne**. *comme*

jour.

pour **personne**. de nouveau ici et là **le jour**.

La mise en page et la syntaxe contribuent à susciter une temporalité tensionnelle dans les poèmes non versifiés. La poussée protentionnelle de «à un bruit...» ne saurait être la même sans ces entrelacs de syntagmes qui altèrent l'ordre phrastique tout en maintenant de fortes relations entre les unités. Sous l'effet des inversions et des incises, ainsi que des déplacement dans la page qui brisent l'avancée, le mouvement est délinéarisé, distendu: les retours réparent un peu les écarts syntaxiques et graphiques, pour devenir des relais de mémoire, jouer de rétention. Mais ce peu de même que sont les rappels devient toujours autre, dans son sens, puisqu'il a bougé dans l'espace et le discours. Certaines pages (cf. «le jour», tableau XII) mettent à nu ce qui est le fait de l'ensemble: l'impos-

sibilité de poser l'identique à soi, la fugacité de la parole et du sens en formation. Les retours décalés dispersent une parole tendue vers son avenir, mais qui bouge de façon désorientée; la reprise variée par d'autres mots meut le sens sans lui imprimer de direction. Tracé recommencé, qui n'est plus le même, rappelle et efface à la fois ce qui a précédé, donne l'impression d'une série de «variations eidétiques», d'ordre temporel: plutôt que de constituer un ensemble dont les éléments permettraient la recomposition d'une totalité, elles ne présentent les choses qu'en fragments décentrés, lacunaires et en mouvement.

Syntaxe, accentuation: tension du continu et du discontinu

Il existe une hypothèse selon laquelle la poésie favoriserait le rapprochement des accents, à cause de la densification du sens, de la concentration des moyens du dire. On retrouve cette idée chez Suzanne Bernard, à propos de la poésie en prose rimbaldienne:

> C'est encore la tendance au resserrement (que nous avons vue se manifester constamment dans les *Illuminations*) qui va donner au rythme de cette prose deux caractères très particuliers. Le premier est la multiplication des accents, par élimination de toutes les parties neutres de la phrase, les mots significatifs subsistant seuls[...] (1959: 207).

Dans les *Illuminations*, dont le style est relativement paratactique[25], cette hypothèse semble pertinente. En effet, la suppression de la majorité des mots de liaison, habituellement atones, rapproche les unités accentuées. Avec du Bouchet, du moins dans les textes et poèmes qui ne sont pas versifiés (le vers, lorsqu'il est non concordant, ajoute des marques), le problème est plus complexe. Son écriture est celle d'un «syntaxien»: si on a parfois parlé à son sujet de parataxe, à cause de ses «effacements[26]», elle n'est pas dépourvue de liens subordonnants explicites et implicites. Les jeux d'effacement y produisent toutefois des ambiguïtés de relations, ce qui accroît la difficulté, inhérente aux règles du français, de définir *une seule analyse accentuelle*. La pluralité des lectures pourrait bien favoriser ici aussi un rapprochement des marques.

La première phrase de «à un bruit...» offre plusieurs choix

accentuels, surtout dans les séquences où il y a deux compléments du nom: «à un bruit des eaux dans l'abrupt» et «le pas du tonnerre sans eau». Le complément du nom rapproche les «mots pleins» (accentuables), concentre le sens en un court espace, contrairement à d'autres structures, comme par exemple la relative, qui rendraient plus explicite le type de relation entre les substantifs. On le voit en comparant plusieurs possibilités d'indiquer les liens entre «bruit», «eaux» et «abrupt»:

à un bruit des eaux dans l'abrupt

à un bruit que font les eaux dans l'abrupt

à un bruit des eaux qui sont dans l'abrupt

Milner et Regnault (1987: 21-22 et 170) considèrent toutefois que le substantif et son complément ne forment qu'un mot phonologique: il n'y aurait pas, alors, de rapprochement d'accents dans une telle structure, puisque le premier substantif serait désaccentué. Mais ici, il y a un double complément; où, alors, faut-il marquer et segmenter? Peut-on hiérarchiser les rapports entre termes régissants et termes régis? En fait, théoriquement, plusieurs possibilités de lecture se présentent, par exemple, dans la première séquence:

◡◡ ⏚ ◡ — ◡ ◡ —
1) à un bruit des eaux | dans l'abrupt|

◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ —
2) à un bruit | des eaux dans l'abrupt|

◡ ◡ ⏚ ◡ (—) ◡ ◡ —
3) à un bruit des eaux dans l'abrupt|

◡◡ — ◡ — ◡ ◡ —
4) à un bruit | des eaux | dans l'abrupt|

En 1), «dans l'abrupt» se lit comme circonstant de tout le groupe précédent (il y aurait liaison nécessaire entre le bruit et les eaux); en 2), il ne détermine que les «eaux» (la liaison essentielle serait celle des eaux et de l'abrupt). Le double complément du nom crée une syntaxe elliptique, qui rend ambigus les rapports entre les substantifs, les pluralise, et rend indissolubles les trois noms. Les marquages 3) (le tout est considéré comme un seul mot phonologique) et 4) (qui en compte trois) laissent l'ambiguïté quant à ce que détermine le circonstant «dans l'abrupt». S'il n'y a qu'un

groupe rythmique, on a un effet d'accélération, de précipitation vers la suite, alors que la triple accentuation produit l'effet inverse. Dans tous les cas, «bruit» et «abrupt» sont marqués; bruit le sera au moins de l'accent initial — important ici, avec l'écho qui le lie à «abrupt» — ou de l'accent résiduel. L'indécidabilité d'une segmentation dans ce groupe supérieur donne une continuité à la séquence, privilégiant la tension vers l'avant. Par contre, cette indécidabilité même permet que *tous les accents toniques possibles soient notés* (comme en 4)[27]: la multiplicité de ces marques crée une discontinuité. La nette dominance de monosyllabes participe de la tension continu-discontinu: dans la liaison du grand syntagme, elle crée ce «mot neuf, total, refait» (Mallarmé), à l'intérieur duquel le discontinu instauré par les trois accents possibles permet de saisir chaque vocable.

La fin de la première phrase présente des problèmes de découpage similaires. Le complément «à un bruit des eaux dans l'abrupt» est presque symétrique avec le sujet «le pas du tonnerre sans eau», par la structure (double complément du nom) et le nombre de syllabes, huit pour le premier segment et sept ou huit (selon le traitement du «e») dans le second. L'attribution de «sans eau» (à «tonnerre» seulement, ou à tout le groupe sujet) est ici indécidable: les liens entre les divers éléments du syntagme sont très étroits, comme l'étaient ceux de «à un bruit des eaux dans l'abrupt»: c'est globalement que le sens de ces expressions s'appréhende et le meilleur marquage serait celui qui laisse l'ambiguïté quant à l'attribution du dernier complément du nom:

— ⏚ — ∪ — ⏚∪(—)∪ — ∪ ⏚—(∪) ∪ —
1) a, || plus haut encore, || répondu le pas | du tonnerre | sans eau. |||

— ⏚ — ∪ — ⏚∪ — ∪ — ∪ ⏚—(∪) ∪ —
2) a, || plus haut encore, || répondu | le pas | du tonnerre | sans eau. |||

La solution 1) respecte la soudure verbe-sujet résultant de l'inversion; 2) est vraiment une totalisation de toutes les possibilités. Il faut encore souligner l'importance des itérations de phonèmes dans cette pluralité de marques:

a, || ply'o| ãkɔR, || R epõdy lə pɑ | dytɔnɛ:R (ə) | sãzo
1 2 3 4 4' 5 5 2 3 2 1 3 4' 5 4

Dans la seconde phrase, il y a moins d'ambiguïté quant au découpage. Il y a quand même une densité des marques, qui maintient la tension avec le mouvement général d'élan:

⏑̀ ⏑̀ mais

— — ∪ ∪ — ∪ ∪∪(∪)—⏑̀ ∪(—) ∪ ∪ — ∪ ∪

l'eau même, tout d'un coup on s'avisera, immergé dans le bleu, qu'on ne

∪ ∪ —

l'a pas vue.

Ici, la topicalisation oriente le dynamisme de perception du sens, les inversions et les incises retardent sa résolution; «l'eau» est thématisée, mais ne reçoit sa détermination qu'à la fin de la phrase: «on ne l'a pas vue». Dans le premier groupe supérieur, la restriction et la topicalisation sont renforcées par la rythmique interne, car les trois monosyllabes consécutifs font marque: l'isolement graphique de «mais» en fin de ligne le coupe de «eau», dont c'est par ailleurs la quatrième «reprise» phonétique; la paronomase /mɛ/ — /mɛm/, avec l'allongeante, accuse l'accent sur «même» et noue un lien sémantique avec «mais». Dans «tout d'un coup on s'avisera», l'inversion du circonstant adverbial met en valeur l'aspect inchoatif du verbe ainsi que son futur (et par le fait même la récurrence des /a/-/ɑ/ de «à», «a», «pas»). Il y a une ambiguïté quant au sens de la relation entre cette proposition et l'appositive qui la suit. S'agit-il de «on qui est immergé dans le bleu s'avisera» (effacement de «qui» et de la copule), de «tout d'un coup on s'avisera pendant qu'on est immergé dans le bleu» (effacement de la conjonction temporelle) ou encore de «tout d'un coup on s'avisera, tout d'un coup immergé dans le bleu» (l'inchoativité s'appliquant alors aux deux séquences)? La densité rythmique et syntaxique (l'omission de liaisons logiques sous-jacentes, qui donne cette suite d'unités montantes) étaye une pluralité de sens.

XII - «à un bruit...», accentuation

∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ —

à un bruit des eaux dans l'abrupt,

— ⏑̀ — ∪ — ⏑̀∪(—) ∪ — ∪ ∪ —(∪) ∪ — ⏑̀

a, plus haut encore, répondu le pas du tonnerre sans eau. mais

⌒ ⌒
— — ⏚ ∪ — ∪ ∪∪(∪)— ⏚∪(—) ∪ ∪ — ∪
l'eau même, tout d'un coup on s'avisera, immergé dans le bleu, qu'on

(∪) ∪ ∪ —
ne l'a pas vue.

Dans ce bref poème, la densité des marques, créée par les divers phénomènes syntaxiques (effacements, inversions, incises) et phonétiques (récurrences), distend le «flux» de parole, le disputant ainsi au mouvement vers l'avant, instauré par une syntaxe hiérarchisée et une disposition de «quasi-prose». Le mode suspensif de la syntaxe participe des deux directions de cette tension: inversions et incises nous projettent vers la suite, l'avenir, en même temps qu'elles coupent le mouvement.

Des rapports qui font le rythme, du rythme qui fait le sens à rebours

Deguy propose, après Hopkins, qu'«une matrice, même au vers libre, est disposée: préparant ses effets de déconcert» (1974: 36). Cette hypothèse semble difficilement s'appliquer au type de poème que nous avons ici, où il n'y a ni vers libres, ni segments isolés qui en tiendraient lieu. La division du texte en unités où chaque fois quelque chose revient ne domine pas, apparemment, ce texte: on a très peu de reprises de nombres, pas vraiment de «paradigmes rythmiques» (Meschonnic), de modèle syntaxique dominant, du moins *au niveau d'unités brèves...* Le *déconcert* est privilégié, mais comment s'entend-il?

La syntaxe, dans son jeu de ruptures, de relances et de bifurcations, est une vocalisation et une temporalisation de l'écrit, dont le groupe supérieur devient l'élément de base de la perception rythmique. Franc Ducros parle de *scansion*[28]: «...d'une rupture résulte une ouverture et un glissement, un déplacement latéral dans l'ouvert: effet de scansion, dans l'articulation.» (1987: 152-153). Coupure, instaurée par la syntaxe, qui n'est pas rupture totale (la syntaxe conserve des liens, une hiérarchie), mais écart, intervalle. Ainsi que le dit du Bouchet: «... et les mots séparés — aussi loin qu'ils peuvent l'être les uns des autres sans que le fil distendu qui les relie soit perdu...» (*Laisses*). Coupure dans la syntaxe, l'intonation, mais aussi, bifurcation du sens en même temps que de la voix. Comme si chez du Bouchet, le rythme visait à ramener l'écrit

à la volatilité de la profération: «Et c'est là ramener le mot écrit au proféré — le mot inscrit dans son vouloir d'éternité à l'insolence du souffle qui profère... le mot écrit, à la subversion du proféré — qui invariablement se perd...» (du Bouchet, cité par Ducros, 1987: 154). La fin des unités intonationnelles suspensives crée une protention; elle est également un «relais» où l'«avenir ne se précise» que par le passé «dont il se remémore en même temps qu'il le congédie» (Garelli). Protention, relais, dont la suite détourne souvent, faisant attendre une résolution du sens — qui vient en retard. Entre temps, quelque chose du sens s'oblitère, se transforme, «mémoire rafraîchie» (au sens de du Bouchet: renouvelée). Les marques itératives (phonétiques, sémantiques, voir tableaux XIII et XIV) jouent aussi comme des relais de mémoire.

Dans le premier segment, «abrupt», phonétiquement, rappelle «bruit»; par rétention, il ajoute à la valeur de son inharmonique du bruit celles de la verticalité et de la descente. Ensuite, «a, plus haut encore» reconduit, par la comparaison, les valeurs d'intensité (hauteur et force auditive) et de verticalité (hauteur spatiale) sur «bruit des eaux». La comparaison entre «à un bruit des eaux dans l'abrupt» et «le pas du tonnerre sans eau» est étayée par une parenté de structure: double complément du nom; longueur proche. La comparaison est également renforcée par diverses figures phonétiques (voir XIIIc). «Répondu» réitère le son de «bruit», ajoutant l'idée (avec «plus haut encore») d'un redoublement, d'une réaction, d'une correspondance, d'une succession. «Pas» dit encore bruit, son. «Tonnerre», par contamination de ce qui a précédé, rassemble, superlativement, le son et l'intensité et confirme par ailleurs la double lecture, spatiale et auditive, de «haut». S'y additionnent les sèmes de violence et de soudaineté. La comparaison se développe selon deux isotopies, de l'/audition/ et de l'/espace/: une réitération de phonèmes et de sèmes permet leur croisement et crée une sémantique d'intensification. Celle-ci, combinée avec le mouvement d'attente, accroîtra la surprise de la négation finale, qui est un autre élément de la comparaison. À travers les retours se trame aussi une opposition: «pas» signifie non seulement bruit, mais aussi avancée, dont l'horizontalité est contraire à la verticalité du «bruit des eaux»; il fait par ailleurs entendre sa négation homonyme, préparant le «sans eau» de la fin, qui crée une opposition dans une autre isotopie de la comparaison, la /liquidité/, croisée avec les premières par l'homophonie: «eaux», «haut», «eau». La quasi-symétrie des éléments extrêmes de la phrase, complément et sujet, accuse la comparaison entre les deux «bruits» et l'opposition entre la présence et l'absence d'«eau». Ce que renforce l'identité phoné-

tique du terme comparatif, «haut» (situé au milieu de la phrase) avec celui de l'opposition, «eau».

La seconde phrase, présente, davantage que la première, une bifurcation du sens. Le jeu des rétentions travaille négativement en regard de ce que le mouvement protentionnel laissait présager du point de vue sémantique. Sur fond des unités suspensives et des «réitérations dynamiques» ce sera surtout dans l'aspect et le temps des verbes que s'accomplira le travail d'écart du sens et de la mémoire. Dans «mais l'eau même», la reprise du lexème «eau» renvoie aux autres occurrences, mais ajoute une détermination d'identité (article défini, adjectif «même») qui n'y était pas. L'unité suivante, «tout d'un coup on s'avisera», bifurque, différant ainsi le prédicat attendu pour déterminer l'eau. L'inchoativité et le futur s'y opposent à l'aspect défini et au passé du verbe précédent «a répondu». Le «bleu», dans le contexte, peut renvoyer par connotation au ciel (à la spatialité, la hauteur) mais évoque d'abord «l'eau même» (l'immersion supposant le liquide); «dans le bleu» rappelle aussi «dans l'abrupt» de la première phrase, et l'idée d'immersion se conjoint avec celle de la profondeur de l'abrupt (qui l'oppose à la hauteur du ciel). L'aspect duratif d'«immergé dans le bleu» répond à l'inchoativité de «on s'avisera»: par rétention, avec le sème /englobé/, l'immersion se transfère au sujet «on», ce que la chute de la phrase, «qu'on ne l'a pas vue», viendra *rayer*, opposant un passé et un terminatif à «on s'avisera».

Tout en haut d'une page, ce bref poème, de par sa syntaxe suspensive — sans cesse différant ou déviant le mouvement du sens — confère au groupe supérieur une importance rythmique fondamentale. La disposition de quasi-prose, le caractère syntactique de la phrase, l'effet protentionnel des suspensions, donnent à cette poésie une forte impulsion vers l'avant. Ce mouvement n'est pas téléologique, ni chronologique. Il procède par «butoirs» (fin d'un groupe supérieur, accent, coupure) et «relances[29]» (début d'une autre unité, «bifurcation» et suite de l'autre à la fois). Une densité syntaxique et phonétique multiplie les marques à l'intérieur des groupes, pour susciter un mouvement opposé à celui de la poussée vers l'avant. Dans la première phrase, l'ordre des syntagmes correspond à peu près à celui des événements engendrés par la «mondification» (Garelli) du poème: le bruit des eaux d'abord, puis la réponse du pas du tonnerre. Mondification qui elle-même inverse une expérience courante: avant l'orage, le tonnerre. Par contre il n'est pas dit qu'il s'agisse d'un orage: le «monde» de l'œuvre n'est pas une désignation référentielle, copie des choses par les mots. Chez du Bouchet, les mots se font plutôt «choses

parmi les choses», comme le montre Ducros (1987). Mais les choses mêmes ne sont pas «là», directement touchées, cernées. Le mouvement de parole est sens, sens dérobé ou suspendu pour, sans doute, «promouvoir la rencontre renouvelée d'une réalité» (Jackson, 1986: 16), mais surtout celle de la volatilité de la relation, de la non-coïncidence de soi à soi, au dire, à l'apparaître. Cela se fait dans la délinéarisation du temps et les paradoxes qui l'accompagnent, lorsque par exemple «un bruit des eaux dans l'abrupt» appelle à parler de «l'eau même», et que celle-ci, après coup, à rebours, devient celle qu'on «n'a pas vue».

XIII - «à un bruit...», phonétique:
a) Nombre et distribution (par groupe supérieur)

Groupe	1	2	3	4	5	6	7	8	total
Voyelles									
/i/	bruit					s'avisera	immergé		3
/y/	(bruit[30]) abrupt		plus	répondu du				vu	5 (6)
/u/						tout coup			2
/e/	des			répondu			immergé		3
/ø/							bleu		
/o/	eaux		haut	eau	eau				4
/ɔ/			encore	tonnerre					2
/ə/[31]				tonnerre		avisera	le	ne	(4)
/ɛ/				tonnerre	mais même		immergé		4
/œ/									0
/a/	à abrupt					avisera			3
/ɑ/		a		pas		avisera		pas	4
/ɔ̃/				répondu		on		qu'on	3
/ɛ̃/									0
/œ̃/	un					d'un			2
/ɑ̃/	dans		encore	sans		dans			4

Consonnes									
/p/	abrupt		plus	répondu pas				pas	5
/b/	(bruit) abrupt						bleu		2
Consonnes									
/t/	abrupt			tonnerre		tout			3

/d/	des dans			répondu du		d'un	dans		6
/k/			encore			coup		qu'on	3
/g/									0
/m/					mais même		immergé		3
/n/				tonnerre				ne	2
/f/									0
/v/								vue	1
/s/				sans		s'avisera			2
/z/	des eaux			sans eau		s'avisera			3
/ʃ/									0
/ɛ/							immergé		1
/l/	l'abrupt		plus	le pas	l'eau		le bleu	l'a	7
/R/	bruit		encore	répondu		s'avisera	immergé		7
	abrupt			tonnerre					
/ɥ/	bruit								1
/w/									0
/j/									0

XIII - b) Répartition des séries importantes (a et ɑ, o, R, y)

aœ̃bRɥi dezo dãlabRypt,
ɑ, plyo ãkɔR, Repõdy ləpɑ dy tɔne:R(ə) sãzo. mɛ
lomɛ:m, tudœ̃ku õsaviz(ə)Rɑ, imɛRʒe dãl(ə)blø, kõn(ə) lapɑvy.

XIII - c) Figures phonétiques

1- échos dans le groupe supérieur:

1er groupe: a œ̃ bRɥi dezo dã labRypt	1234/1234'
4e groupe: Repõdy le pɑ dy tɔnɛ :R (ə) sãzo	1234/2341
5e groupe: mɛlomɛ: m	12/121
6e groupe: tu dœ̃ ku õ saviz(ə)Rɑ	11/22
8e groupe: kõn(ə) lɑ pɑ vy.	11

2- échos d'un groupe à l'autre:
— dezo (1), o (3), sãzo (4)
— mɛlomɛ:m (5), imeRʒe dãl(ə)blø (7)
— dã labRypt (1), dãl(ə)blø (7)

XIV - «à un bruit...», analyse sémantique sommaire[32]

à un bruit
+ singulier
- défini
+ son
- harmonique
(+ intensité)

des eaux
- singulier
+ défini
+ liquide
(+ vertical)
(+ descendant)

dans l'abrupt,
+ singulier
+ défini
+ englobant
+ vertical
+ descendant
+ intensité
+ rupture

a,
+ aux
+ passé
+ singulier
+ 3e pers.

plus haut encore,
+ comparant
+ élévation
+ hauteur

répondu
+ part. passé
+ accompli
+ son
+ imitation
+ correspondance
+ réaction
+ succession
(- harmonique)

le pas
+ singulier
+ défini
+ horizontalité
+ marche
+ allure
(+ son)
(+ intensité)

du tonnerre
+ singulier
+ défini
+ son
+ intensité
+ violence
+ soudaineté

sans eau.
+ singulier
- défini
- liquide

mais
+ restriction
+ inchoatif

l'eau
+ singulier
+ défini
+ liquide

même,
+ identité

tout d'un coup
+ inchoatif
+ rupture
+ soudaineté

on s'avisera,
+ futur
+ pers. d'univers
+ inchoatif
+ observation
+ changement

immergé
+ duratif
+ part. passé
- limitatif
+ englobement
+ liquide
+ verticalité
+ descente

dans le bleu
+ englobant
+ couleur
+ liquide (eau)
+ ciel (hauteur)

qu'on ne l'a pas vue.
+ passé
+ pers. d'univers
+ négation
+ défini
- voir

Étude de quelques poèmes versifiés dans «Fraîchir» (2)

> mots prenant sur eux la part la plus large de ce qui doit leur
> être retiré, quand de futur
> — le futur qui de mot en mot aimante — à passé, un débit sur
> son renversement se verra précipité un futur,
> sitôt gagné, se recomposant en futur, mots qui appellent à être
> soutenus — durablement sous-tendus — jusqu'à un centre,
> par matière de papier.
>
> André du Bouchet, *Une tache*

De quelle manière le vers agit-t-il sur le rythme dans la poésie de du Bouchet? La frontière entre les *poèmes et les textes*[33] demeure floue, mais les derniers n'adoptent pas la forme vers. Par contre, les poèmes eux-mêmes sont partagés «en deux», disposés tantôt en blocs non versifiés («à un bruit...»), tantôt en vers. Et ils sont aussi parfois «entre les deux», lorsqu'il y a un découpage en lignes brisées, inégales et irrégulièrement disposées (voir tableau V). Par là, même la cloison entre absence ou présence du vers est lézardée. Une parole adopte ça et là telle ou telle configuration dans la multiplicité de ses possibles. Pourtant, entre les deux extrêmes — dont «Notes sur la traduction» (texte de quasi-prose) et les premiers poèmes d'«Ici en deux» (colonnes de vers) fournissent des exemples —, il y a des différences d'organisation. Pierre Chappuis les situe dans la fonction du blanc:

> Dans les poèmes, à l'intérieur d'un même îlot [...], la continuité est au niveau de la phrase ou du membre de phrase syntaxiquement cohérent que le blanc délie, desserre. Aérés, séparés par une distance intérieure non mesurable [...], les mots semblent surgir, s'assembler d'eux-mêmes au moment de la lecture ou s'effacer à mesure, engloutis par le *rien en cours à leur périphérie*.
>
> Pour les textes, à l'intérieur d'une même séquence (là aussi nous allons d'un îlot à l'autre), les blancs volontiers suivent la ponctuation, la renforcent, enchaînent autant qu'ils séparent comme si la pensée jamais éteinte, se prolongeait, revenait sur elle-même, relancée au moment de s'achever, ravivée par un retour de flamme[...] (1986: 142-143).

Il est vrai que dans les îlots de vers, les blancs séparent souvent les unités d'un syntagme, alors qu'ailleurs, ils surviennent

entre les phrases, après des signes de ponctuation. Par ailleurs, comme on peut le voir par l'exemple des six poèmes versifiés de «Fraîchir», reproduits dans les tableaux XV à XVIII, le vers de du Bouchet est généralement très court et amétrique. Il dissocie des éléments syntaxiques dépendants, soit par un simple retour à la ligne, soit par un changement de ligne non justifié à gauche (décrochage), avec plus ou moins de blanc entre les vers ainsi séparés. La discordance n'est pas une loi pour *chacun* des vers mais une constante dans les poèmes versifiés. Elle sépare: des locutions conjonctives: «sans/ qu'au bord de la route» (XV) ou relatives «sur/ lesquelles» (XVIIIa); des coordinations: «comme montagne et/ l'eau» (XVIb); des syntagmes figés: «faire/ demi-tour» (XV); l'adjectif du substantif: «formes/ kilométriques» (XV); l'auxiliaire du participe «elle a/ porté» (XVII); le déterminant du substantif: «la/ limpidité» (XVII); le complément du verbe: «je retrouve/mon ballot perdu» (XV). Tout ceci ajoute des marques «×» aux accents du discours.

Les poèmes non versifiés et les «textes» disjoignent aussi des éléments dont la relation syntaxique est étroite. Mais ils le font différemment. Ils scindent rarement par le blanc (sauf lorsque des segments sont dispersés), mais par l'inversion et l'incise. Séparation de l'auxiliaire et du participe («a, plus haut encore, répondu» p. 125), du nom et de l'adjectif («le mot — sans être le même — similaire» p. 72), du sujet et du verbe, du complément et du terme régissant («une chose qui, pour une part, aussitôt redevient — ma part, déjà — l'inconnue» p. 73). Cette syntaxe aussi, en séparant les mots phonologiques, peut ajouter des marques. Mais les unités de base du découpage dans ces textes, les groupes supérieurs, sont en moyenne plus longues que les vers. Et ces derniers dissocient plus systématiquement les mots phonologiques que ne le font les inversions et incises.

Dans les vers on retrouve également les inversions, incises, topicalisations, etc. La segmentation supplémentaire opérée par les blancs et retours à la ligne complexifie l'analyse accentuelle. Le second poème multiplie les marques par une coupure de mot phonologique: «non plus que soi» qui devient «non plus/ que soi». Dans «jamais/ ici n'ayant été/ deux», un jeu de syntaxe s'ajoute au travail du blanc. L'ordre canonique du français donnerait quelque chose comme:

∪ ∪ ∪ √ ∪∪ — ∪ —
n'ayant jamais été deux ici

avec deux mots phonologiques et un «accent d'outil syntaxique»

(√) possible sur «jamais». La séquence «jamais ici n'ayant été deux» forme, elle, trois mots phonologiques:

∪ — ∪— ∪ ∪ ∪∪ —
jamais ici n'ayant été deux

L'inversion rapproche «jamais» et «ici» tandis que la versification les sépare pour bien les marquer. «Ici» est rapproché de la copule alors qu'il formerait, dans l'ordre canonique hypothétique, un mot phonologique autonome. Le bloc «jamais ici n'ayant été», séparé de l'attribut, marqué sur «été» alors qu'il le serait sur «deux» seulement, met en relief le sens de *n'avoir jamais été*, avant que s'y adjoigne «n'avoir été» *deux*.

XV - Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 126)

—
formes
⏊∪ ∪ —
kilométriques

×
comme
∪(∪) ∪ ∪ —
elles ont blanchi

∪ —
les bornes

×
sans
∪ ⏊ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ×
qu'au bord de la route ayant eu à faire
⏊∪ — ∪ —
demi-tour alors
∪ ∪ (—)
je retrouve

∪ ⏊— ∪ —
mon ballot perdu.

XVI - Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 127)

(a)

×
nous

⏑ ×
non plus

⏑ —
que soi

⏑ —
jamais

⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ×
ici n'ayant été

—
deux.

.

(b)

×
mais

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —
non plus que d'œil à l'autre

⏑ (⏑) ⏑ — ×
comme montagne et

—
l'eau.

XVII - Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 128)

∪ ∪ —
aujourd'hui

∪ ⏑́∪∪—∪—
la limpidité alors

∪ ∪ —
que plus loin

∪ ×
elle a

⏑́—
porté

∪ ⏑́ ∪∪(—)∪ —
la limpidité de l'œil

×
la

∪ ⏑́∪— ∪ ∪ ×
limpidité qui ne voit

—
pas.

XVIII - Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 129)

(a)

—
livre

—
non

∪ ∪ —
mais les lèvres

×
sur

∪(—)(∪) ∪ ×
lesquelles j'avais

—
lu.

(b)

×
ces

(—)∪ ∪ — ×
lèvres alors comme

—
l'air

∪ ∪ —
entr'ouvert

×
et

∪ — ∪ —
feuillage humain

⏝∪—
remué.

Si, rythmiquement, il y a des analogies entre les îlots non versifiés et versifiés — dans la disjonction d'unités syntaxiques — les blancs des vers semblent *délier davantage les éléments*. Car dans les «colonnes» les mots peuvent «s'assembler» lors de la lecture (Chappuis), mais ils peuvent aussi s'effacer, dans une ambivalence entre mémoire et oubli de ce qui a précédé. Les liens sont précaires, changeants. La plupart du temps, à la fin d'un poème, dans la résolution d'une protention, «le sens rejoint une parole qui n'a pas attendu» (du Bouchet, «Sur un coin éclaté», *L'incohérence*); mais entre temps, le sens était là aussi, sans cesse déplacé, dans l'extase passé-avenir créée par le rythme du vers et de la syntaxe. Ainsi, dans ce poème bref au lexique minimaliste: «nous// non plus/ que soi...», les blancs après «plus» et «été» donnent à lire «nous non plus» et «jamais ici n'ayant été» avant de proposer «non non plus que soi» et «jamais ici n'ayant été deux».

Même si la syntaxe dans la prose multiplie accents et pauses, par des incises qui interrompent ou détournent le mouvement de la phrase, les groupes supérieurs y paraissent plus liées par une continuité que ne le sont les vers des colonnes. L'ordre phrastique, même lorsqu'il éloigne des unités indissociables, ne produit pas le même type de rupture que le blanc des vers: il enchevêtre et distend plus qu'il ne coupe. Le mouvement vers l'avant, qui nous propulse d'un relais à l'autre, n'a pas le même sens que le retour à la ligne: au-delà de l'arrêt commandé par la ponctuation, l'intonation suspendue retient l'attention et relie ce qui était disjoint. Dans le vers, quelque chose recommence, revient en arrière, même si la phrase continue. La plupart du temps, les vers *ne sont pas ponctués*: seul le dernier comporte un point final de phrase. Une fin de vers ne saurait donc se comparer à une fin de groupe supérieur, puisque la ponctuation, dans ce dernier, est une indication d'intonation, alors que la première n'en comporte aucune: elle suspend le mouvement de parole, figure peut-être une coupure de la voix, mais celle-ci se heurte à l'«abîme du blanc» (Tortel), alors que celle de la virgule signalait déjà la «relance». En fait, l'incise remplit l'espace qu'elle creuse, maintient l'attention ou la voix en acte, alors que le blanc évide l'intervalle, comme on le voit ici dans la séparation auxiliaire-participe:

ayant, par la force des choses,
devancé ce qui est plus rapide que l'un ou l'autre mot, je demeure, dans la langue, sur le mot que je n'ai pas prononcé.

livre
non
mais les lèvres
sur
lesquelles j'avais

lu.

Michel Collot, dans une étude de *Rapides* (1986), propose une analyse ayant quelque point commun avec celle que je tente ici. Il discute de l'«écart» dans la syntaxe qui *tend* plus qu'il ne *rompt* l'élan de la phrase, créant une suspension presque toujours résolue:

> [...] cet écartement, ici, n'est presque jamais écartèlement. L'incise, en particulier, loin de briser l'élan de la phrase, sert plutôt à le tendre. En différant le complément indispensable à l'intelligibilité de l'énoncé, elle le fait attendre et elle suscite chez le lecteur un tel désir du terme reculé, qu'il mobilise toute son énergie pour franchir l'abîme syntaxique. Or cette attente est ici rarement déçue. Le schéma de la phrase le plus fréquent dans ces fragments comporte en effet une impulsion initiale, bientôt interrompue par l'incidente ou par l'enclave syntaxique, mais qui finit toujours, au terme d'un délai plus ou moins long, par rejoindre brusquement son but. [...]
>
> La phrase se déplace à la façon du marcheur, dont chaque foulée enjambe le vide avant de toucher terre, et qui ne peut prendre pied qu'à condition de perdre pied, selon cette alternance de la *thesis* et de l'*arsis* qui scande depuis toujours la parole poétique. Chaque fragment correspond aux trois temps d'un pas, non sans un net déséquilibre, en général en faveur du temps intermédiaire, celui du pied levé, de la parenthèse syntaxique où le cours de la phrase semble parfois indéfiniment suspendu, pour retomber brutalement sur une finale souvent brève (p. 156-157).

La finale brève, «chute plutôt que clausule», dit Collot, ne rétablit pas complètement l'équilibre. Quelle différence peut-on faire entre «chute» et «clausule»? Les dictionnaires de Dupriez et de Morier ne proposent pas de distinction claire. Morier ne définit que «clausule»: «Dernière rhèse d'un discours, d'un exposé, d'un poème en

prose» (1989: 196). Dans Dupriez (1980), on trouve une entrée à «chute»:

> Comme les anciens, quelques modernes ont, des finales de phrase ou d'alinéa, un soin particulier. Loin de laisser la pensée s'achever conventionnellement, ils en soulignent quelque trait par métaphore ou paradoxe, et font sentir l'achèvement de l'ensemble par un rythme à part: c'est la chute (p. 113).

mais «clausule» en est donné comme un synonyme. Selon Morier, «la clausule faisait partie de l'arsenal oratoire des anciens» (p. 196), et se définissait essentiellement par des propriétés métrico-rythmiques (successions données de longues et de brèves, ordre du retour de l'accent, etc.) qui contrastent avec ce qui précède. Dupriez ajoute une caractérisation par des propriétés sémantiques: une métaphore, un paradoxe.

Je distinguerais les chutes de du Bouchet des clausules rhétoriques en recourant à l'étymologie et au sens commun de ces deux mots. Alors que clausule est emprunté au latin *clausula*, lui-même diminutif de *claudere*, «clore, terminer» (Morier, 1989: 199; *Petit Robert*, entrée «clause»), «chute» vient de «cheoir» (latin «*cadere*»), dont le sens le plus ancien est «être entraîné de haut en bas» (*Petit Robert*, entrée «choir»). À «clausule», le *Petit Robert* donne «Dernier membre d'une strophe, d'une période oratoire, d'un vers»; à «chute», «la partie finale sur laquelle *tombe* la voix». Comme la clausule est un terme associé à la rhétorique oratoire, je propose ici (pas dans l'absolu, mais pour caractériser l'écriture de du Bouchet) de la mettre en relation avec une loi de base de la période, l'équilibre; la clausule serait alors la partie d'une phrase qui la clôt harmonieusement. La «chute» de du Bouchet rend au contraire sensible la *tombée* (de la voix, de la phrase), la rupture abrupte, en instaurant un déséquilibre avec la longue partie suspensive qui la précède. Déséquilibre qui semble avoir pour fonction de relancer la parole plutôt que d'arrêter le mouvement. Il n'est pas indifférent que ce déséquilibre soit suivi par du blanc, qui le prolonge, dans les poèmes ou textes non versifiés comme dans les poèmes en vers.

La brièveté des finales est particulièrement remarquable dans les six poèmes: quatre d'entre elles sont monosyllabiques («deux», «l'eau», «pas», «lu»), l'une est un lexème isolé («remué»), l'autre un complément, beaucoup plus court que ce qui a précédé («mon ballot perdu»). Toutes ces finales sont *visuellement* des chutes, précédées d'un espace blanc plus ample que celui d'un simple retour

à la ligne. Dans les vers, la disjonction de la chute se fait parfois uniquement par le blanc; elle ne coïncide pas toujours avec la fin d'une suspension syntaxique, alors que c'est le cas dans la plupart des blocs non versifiés. Toutefois, il arrive que du Bouchet sépare, à l'aide d'un point et un blanc, un segment ou un mot d'avec la phrase qui le régit, ce qui ressemble beaucoup au phénomène rencontré dans le vers:

> [...] jour, mot de nouveau, ou pierre, dans la matière de son support ici
> également, et là. qui est la gangue toujours (p. 107).

La tendance, que Collot observe dans *Rapides*, à suspendre longuement la phrase pour enfin la résoudre, est caractéristique de l'ensemble de l'écriture de du Bouchet. Mais cette poésie semble se refuser à la prédictibilité. On la reconnaît grâce à un ensemble de traits qui la caractérisent globalement, mais sans que ces traits puissent s'appliquer *toujours*, unité par unité, quelle que soit celle que l'on délimite (groupe supérieur, vers; îlot; phrase; page, etc.). Ainsi, il arrive que la phrase ne se *résoud pas*, parce que, à l'intérieur d'un poème, certains effacements syntaxiques rendent les relations entre syntagmes plurielles, indécidables. Dans «mais/ non plus que d'œil à l'autre/ comme montagne et//l'eau.» (XVI b), on a un rapprochement de deux groupes comparants — «non plus que d'œil à l'autre», «comme montagne et l'eau» — sans comparés explicites. Le «mais», la reprise de «non plus que», peuvent suggérer que le comparé, par un relais sémantique, soit le «nous» du poème précédent et que le prédicat «jamais/ici n'ayant été// deux» puisse être attribué à «d'œil à l'autre» puis à «montagne et/ l'eau». La finale «l'eau», monosyllabique, isolée du reste, rappelle celle du poème précédent. Elle n'est qu'en apparence une résolution: elle tombe, et avec elle l'intonation (il y a un point), sans que la protention instaurée par «mais» (après quoi un prédicat serait attendu) ne soit comblée.

Si, ailleurs (surtout dans les textes disposés en prose), les enchevêtrements séparent des éléments dépendants tout en créant entre eux une tension de rapprochement (comme les deux extrémités d'un élastique tendu), un autre phénomène se produit dans ce bref poème (XVI b): la disposition rapproche des éléments syntaxiquement disjoints, «mais/non plus que d'œil à l'autre/comme montagne et». Éléments rapprochés malgré le retour à la ligne, parce qu'opposés à la séparation graphique du dernier terme coordonné, «l'eau». Dans les vers, l'effacement syntaxique joue un rôle encore plus grand que dans les autres modes de présentation. Ces

poèmes si courts contiennent encore plus de syntagmes *condensés* ou *inachevés* entre lesquels manquent les liens explicites. Si le blanc sépare souvent un syntagme, il coïncide aussi parfois avec un point d'articulation lacunaire de la syntaxe (un lieu où manque un mot-outil, ou encore, où survient une conjonction, sans que les relations qu'elle noue soient claires, l'un des termes coordonnés ou subordonnés manquant): ainsi les reprises de «la limpidité» dans «aujourd'hui» (XVII).

Dans ses diverses formes, la poésie de du Bouchet, cherche à déposséder la parole d'un «mouvement machinal[34]» en refusant la succession linéaire d'instants — et de sens — non fissurés:

> Même tributaire de la durée par son énonciation, le poème, dans la mesure du possible, la rejette. Son fractionnement garantit temporellement sa défaite, chaque morceau émerge du silence ou s'y engloutit, unique même s'il n'existe qu'en fonction d'un ensemble lui-même brisé. Tels des récifs (Chappuis, 1979: 38).

La durée est défiée grâce à la dissociation d'éléments dépendants, par des bifurcations de la phrase pour les écrits proches de la prose et par les changements de ligne et les blancs pour les «vers» et les poèmes dispersés (comme celui du tableau XIX). Les divers types de dissociations multiplient les marques, mais la discordance vers (ligne)-syntaxe le fait davantage que les entrelacs d'incises et d'inversions. Des effacements produisent aussi une augmentation des marques. En vers, leur jeu contrapuntique avec la coupure du blanc (lacunes syntaxiques et graphiques ne coïncidant pas toujours) crée une tension entre divers découpages, rend les relations entre unités lexicales et syntaxiques ambiguës.

XIX - Disjonctions syntaxiques par des suspensions de phrase, des blancs et des changements de ligne[35]

CÉLÉRITÉ

. . . ralentir.
montagne, je le dois.

ce sera.

comme — et sans qu'il y ait
eu butoir — avoir heurté, soi
confondu.

ralentir.

Dans «formes/kilométriques» (tableau XV), les ruptures du vers et du blanc ajoutent des marques à «comme», à «sans», à «faire» (du syntagme figé «faire demi-tour», dit normalement d'un seul tenant) et renforce la possibilité d'accent résiduel sur le verbe «retrouve», qui est séparé de son complément, et peut-être sur «blanchi», si on suppose que «les bornes» en est le complément d'objet (ce qui dépend de l'interprétation syntaxique). Ces découpages ne s'effectuent pas au profit d'une métrique à respecter, comme les rejets (à quoi «faire/demi-tour» fait penser) ou contre-rejets (que «sans/qu'au bord de la route» évoque) des vers classiques. Plutôt, ils instaurent un *déséquilibre*, des *asymétries ostensibles*: le retour à la ligne, décalé ou non vers la droite, *n'est pas indifférent*. Les deux premières asymétries sont formées sur les mêmes nombres (1-4: «formes/ kilométriques», «comme/ elles ont blanchi»), mais un dissyllabe, «les bornes», défait aussitôt l'amorce de régularité. De plus, le décalage vers la droite de «kilométrique»

suggère une intonation descendante[36]; ce que ne fait pas le retour à la ligne de «elles ont blanchi».

Les deux derniers îlots du même poème illustrent bien l'asymétrie et le jeu contrapuntique syntaxe-disposition: isolement d'une partie d'une locution conjonctive sur une ligne (1 syllabe); rapprochement de deux mots phonologiques sur la suivante (10 s.) avec interruption du second, qui se poursuit sur l'autre ligne, elle-même décalée vers la droite (5 s.); ensuite, sujet et prédicat (1 m. p., 3 s.) sur une ligne encore décalée. Enfin, dernier îlot: le complément d'objet (5 s.). La longue subordonnée, qui inclut une participiale apposée, est faite d'inversions. Le découpage en vers ne correspond pas à la ponctuation que recevrait, dans la prose, une telle construction typique du style de du Bouchet, qui pourrait se lire:

> sans que, au bord de la route, ayant eu à faire demi-tour alors, je retrouve mon ballot perdu.

ou:

> sans que, au bord de la route ayant eu à faire demi-tour alors, je retrouve mon ballot perdu

La disposition, en vers non ponctués, permet d'attribuer le circonstant «au bord de la route» au verbe «je retrouve» ou au participe «ayant eu à faire demi-tour». Du Bouchet, ici, semble avoir démantelé des groupes qui auraient autrement disposés donné des nombres pairs:

> ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ —
> sans qu'au bord de la route (6)
> ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡—
> ayant eu à faire demi-tour alors (10: 8-2)
> ◡ ◡ (—) ◡ ◡— ◡—
> je retrouve mon ballot perdu (8)

Il est vrai qu'avec la prononciation des «e», ces groupes n'auraient pas nécessairement été pairs. D'ailleurs, il ne s'agit pas de faire un procès d'intention à l'auteur, en disant qu'il aurait d'abord entendu pair (par mémoire de la tradition) et *ensuite* déconstruit cette entente. Il me semble plutôt que cela soit *par nécessité* «rigoureusement inexact» (Tortel, 1986: 73), les tensions et le déséquilibre étant essentiels, rythmiquement, au déploiement du sens, toujours

différé, effacé, repris, transformé. Collot (1986: 157) et Depreux (1988: 128) observent, chacun de leur côté, que du Bouchet défait souvent la symétrie. La tendance à l'*asymétrie* et au *déséquilibre* sont des caractéristiques importantes du rythme dans l'ensemble de l'œuvre. Dans ce poème particulier, on remarque une prégnance du nombre cinq (qui n'est nullement généralisble à l'œuvre): «formes/ kilométriques», «comme/ elles ont blanchi», «qu'au bord de la route», «ayant eu à faire», «demi-tour alors», «mon ballot perdu». Cette réitération est «désymétrisée» par la diversité des dispositions et accentuations, et l'insertion de groupes très courts.

Ici, au lieu d'avoir, comme dans «à un bruit des eaux...», une série de suspensions nous posant dans l'attente d'un sens différé mais à venir, on a une structure de «piétinement». Les larges blancs séparent des unités de sens qui peuvent être autonomes, mais qui renvoient, phonétiquement et sémantiquement, l'une à l'autre. Du point de vue syntaxique, les trois premiers îlots peuvent se lire de trois façons. Soit que «elles» est anaphorique de «formes/kilométriques» et que «bornes» est objet de «ont blanchi»: «formes...» serait alors une topicalisation du sujet. Soit que «formes», «elles», «bornes» désignent le même: on a dans ce cas une double topicalisation du sujet. Le sens alors se déploie par reprises et retouches. «Formes/kilométrique» peut aussi être une phrase nominale autonome, suivie d'une proposition exclamative: «comme elles ont blanchi, les bornes»; la valeur sémantique du sujet (les bornes) est alors différée par la topicalisation. Il faut observer les rappels sonores dans ce passage:

formes	ɔr m	123
kilométriques	kilom R ik	4561'3254
comme	kɔm	413
elles ont blanchi	l b l i	6765
les bornes	l bɔR n	67123'[37]

Ces rappels renforcent le travail de rétention. De «**formes**», on passe à «**kilométriques**», puis de «**formes/kilométriques**» à «**comme**»; «**elles ont blanchi**» fait la transition de **formes kilométriques** à «**les bornes**». Ensuite, l'inversion crée une protention, à laquelle la versification ajoute un autre diffèrement du sens. La série phonétique se poursuit, mais de manière moins dense, avec «**qu'au bord**», «**alors**», «**ballot**». Une autre série, liée à la première par le /R/, se profile avec «**route**», «**tour**»,

«retrouve». Les finales consonantiques et allongeantes des vers 7, 8, et 9 renforcent l'allure suspensive de cette portion de texte, alors que la finale vocalique de «perdu» coïncide bien avec la chute brève.

Les divers «îlots» de ce poème forment un ensemble syntaxique et sémantique dont les liens sont assez aisément reconstructibles (ce qui n'est pas le cas de tous les poèmes versifiés), malgré quelques ambiguïtés provoquées par les effacements, les inversions et le découpage graphique. Même si une phrase est reconstructible, le rythme brise l'avancée du sens, brouille et multiplie les relations, qui font une signifiance. Ce bref poème, dans son lexique presque exclusivement spatial (formes kilométriques, bornes, bord de la route, faire demi-tour) parle aussi du temps: dans un croisement isotopique que fait l'expression «comme/elles ont blanchi», en se rapportant, dans le nombre et les phonèmes à «formes/kilométriques» et phonétiquement à «les bornes». La lecture selon le temps se fait aussi (et surtout) depuis la fin du poème, par rétention: «mon ballot perdu» renvoie au «blanchi» des bornes, les deux expressions faisant le constat d'une transformation à travers le temps: un ballot était et n'est plus, ne se *retrouve pas*, les bornes ont «blanchi», des inscriptions s'y sont peut-être effacées...

«Formes/kilométriques» met en œuvre des processus rythmiques caractéristiques des vers de son auteur: le contrepoint syntaxe-disposition y multiplie les marques; le découpage y instaure des asymétries, un déséquilibre; l'importance des réitérations maintient des relations dans ce texte brisé par les effacements syntaxiques et les blancs: ces relations fondent une temporalité spécifique, dans laquelle le sens se fait par piétinements, retours, superpositions de strates[38].

Rythmes dans les «Notes sur la traduction»

> [...] une phrase n'apparaît à la rigueur comme aboutie, que lorsque nous avons oublié ce qu'elle voulait dire. Parler alors peut rafraîchir la mémoire. Dans la voix qui s'altère, comme la langue, avec plus de lenteur, et de jour en jour, elle-même le fera, s'éclaircit sur-le-champ l'oubli de ce que je voulais dire. Parler, c'est en quelque

> sorte envisager l'altération sur un déplacement inéluctable, imprévisible, du sens. La voix qui dérape ou accroche, sur ce point anticipe.
>
> ANDRÉ DU BOUCHET,
> «L'écrit à haute voix»

Que devient cette temporalité dans les textes dont on pourrait croire que le propos exige, sinon l'académique et rectiligne tracé de la dissertation, du moins quelque avancée, comme par exemple, l'hommage au peintre, ou, plus encore, ces écrits où l'on attend l'énoncé d'une poétique, les réflexions sur la traduction? Va-t-elle droit devant, privilégie-t-elle la linéarité, se démarquant ainsi du poème? Chappuis dit que si ce dernier tente de rejeter la durée, notamment par l'usage du blanc, la «prose[39]», doit bien composer avec elle (1979: 38-39). Mais il remarque par ailleurs que, bien avant la parution d'*Ici en deux* — dès *Écart non déchirement*, la «prose» de du Bouchet se transforme, passe du commentaire au texte (*ibid.*), et s'articule elle aussi sur le blanc. Chappuis ne précise pas la différence qu'il établit entre *commentaire* et *texte*. On peut l'entendre comme ce qui sépare la glose, l'«ensemble des explications, des remarques que l'on fait à propos d'un texte» (*Petit Robert*), de la création d'un *nouveau texte*. Celui-ci peut être provoqué par un autre, mais il ne s'arrête pas à l'expliquer. Il s'intègre au système d'ensemble d'une œuvre. Bien sûr, la différence entre les *commentaires* et les *textes* de du Bouchet n'est pas aussi tranchée que cela: les premiers commentaires étaient déjà marqués de certains traits propres à l'écriture du poète (notamment, la syntaxe suspensive) et débordaient l'explication de texte par l'élaboration d'une réflexion personnelle sur la poésie:

> Où prend fin ce que nous sommes capables d'imaginer, subitement se dessine la réalité intarissable — jamais résiduelle — que Reverdy, comme nul autre, aura su localiser «si loin», mais en la tenant à tout instant pour imminente. Avènement ici vécu, soleil après soleil, comme une attente — mais attente sans objet connu, attente de *rien*, épuisement de ce long trait de lumière qui, à l'extrémité du champ, aura, dans l'épaisseur de la pluie, départagé terre et ciel [...] (*Mercure de France*, janvier 1962, cité d'après Chappuis, 1979: 84-85).

Mais si on compare ce passage à d'autres textes, comme ceux écrits en hommage à Jean Tortel (1988, voir l'extrait au tableau I) ou à Hercule Segers (1979), on constate à quel point la poésie y a contaminé le commentaire. Le blanc envahit ces proses, qui ne

se soucient guère d'expliquer, mais répondent à la poésie et à la peinture par la poésie. Le *versus* y a miné la *prosa*, non par une insertion subtile de mètres dissimulés, mais par un mode de temporalité particulier, qui n'est pas sans relation avec celui observé dans les poèmes de «Fraîchir», comme le montrera l'examen des «Notes sur la traduction», d'*Ici en deux*. Cet examen sera conduit à partir d'une analyse plus détaillée de la page initiale du texte (tableau XX).

Dans certains livres où il élabore une réflexion-poème sur la traduction, du Bouchet donne également le texte qu'il a traduit dans sa version française. C'est le cas, par exemple, de *...désaccordée comme par de la neige* et *Tübingen, le 22 mai 1986* (1989a). Dans *Ici en deux*, on n'a pas de textes traduits. Du *Voyage en Arménie*, à la traduction duquel les notes font référence, ne reste que celle note de Mandelstam, citée en exergue: «Eau, en arménien, se dit *djour*. Village: *ghyour*[40].», et quelques extraits brefs cités entre guillemets en cours de texte, mais intégrés au reste. *Djour, ghyour*, sont apparentés sur le plan phonétique, ce que ne sont pas *village*, *eau*, en français. Le rapprochement de «village et eau», par le biais de l'autre langue, est le point de départ du texte. Le contexte de cette note dans le *Voyage en Arménie* montre un Mandelstam lui-même aux prises avec une *autre* langue, l'arménien:

> J'ai bu de tout mon cœur à la santé de la jeune Arménie avec ses bâtisses de pierre orange, bu aux noms de ses commissaires du peuple aux dents blanches, bu à la sueur de ses chevaux et au piétinement des files d'attente, bu à la vigueur de son langage que nous autres, terrés dans notre mal-être, ne méritons pas d'articuler.
>
> Eau, en arménien, se dit *djour*.
>
> Village: *ghyour*.

L'attirance que manifeste du Bouchet envers les poètes eux-mêmes traducteurs signale bien — mais en soi la position des «Notes...», au milieu d'un livre de poésie, ainsi que leur publication séparée du texte traduit le montrait déjà — l'importance capitale d'une relation à l'altérité et d'une position d'étrangeté dans l'ensemble de la poétique. Elle permet le renouvellement du regard, le maintien de la distance critique et créatrice, non seulement vis-à-vis autrui et le monde, mais à l'égard même du propre, et entre les éléments de l'idiome:

mais garder un peu de cette montagne dans la langue. comme, en avant de soi, l'emplacement qui doit être le natal.
la langue sera demeurée l'autre langue celle que «je ne mérite pas d'articuler» (1986: 84-85).

que ma propre langue soit la langue étrangère qui deviendra la plus proche (p. 81).

Aussi l'écriture des «Notes...» se fait-elle, autant que poétique *d'un* acte (celui de traduire), véritable poétique *en* acte.

La première page (XX) présente trois îlots de quasi-prose, d'inégales dimensions. Les blancs distendent les phrases, mais entre les points seulement. Le premier îlot se compose de deux phrases nominales brèves, conclusives, séparées d'un espace. La première, «village et eau», comporte un seul groupe supérieur et un seul mot phonologique, circonscrit par les accents initial et tonique. La seconde se sépare en une séquence suspensive (1 m. p.) et une conclusive (1 m. p.), sous l'effet d'une virgule rythmique: «et eau, de glacier». La phrase réitère la fin de la précédente, le marquant dans une variation sur l'intonation. Ces groupes courts sont, graphiquement et syntaxiquement, disjoints, mais liés par le rapport itératif. Le «glacier» que la virgule met en relief ne figure pas dans le contexte proche de la notation de Mandelstam, mais devient un motif important des «Notes...»:

> carton glacé — ou carte — glissé — placé — entre les feuillets, est-ce là que, voulant suspendre la lecture brusquement désordonnée, au passage j'ai pu traduire par glacier.
>
> j'ai — pour atteindre plus vite au dehors, traduit par glacier (p. 75).

XX - Accentuation, première page des «Notes sur la traduction»

⏚(—) ∪ — (4) ∪ — (2) ∪ ⏚— (3)
village et eau.||| et eau, || de glacier.|||

— (1) ⏚ ∪ — (∪) ∪—(5/6)∪ ∪ ∪ ⏚(—) ∪ ∪ ∪ (∪)—(9/10) ∪
djour || — dans la langue soudain, || et par ce surcroît de l'éloignement,|| que
∪ — (∪) ∪ ∪ ∪ ∪ —(8/9) ∪ ∪(—)(∪) ∪ —(5/6) ∪ ∪(∪) ∪ ∪ —
moi-même j'aurai ignorée, || que j'ignore toujours, || et une fois pour toutes
∪ ∪ ∪ ∪ —(10/11) ∪ — (2) —(1)⏚ — (2) ∪
vraisemblablement — || de l'eau.||| là, || j'entends || — un
∪ — (3) ∪ ∪ (—)(∪) ∪ ⏚(∪) ∪ — ∪ ∪ ⏚∪ — (12/14) ⏚—(2) ∪
tel mot, || avant même de prendre sur moi de le prononcer — || déjà.||| dès
∪ ∪ —(4) ∪ ∪ — (∪) —(5) ⏚ — (2) — (1) ∪∪ ∪ ∪ (—) ∪— (7)
aujourd'hui,|| dans ma langue qui,|| du coup, || elle, || sera l'étrangère aussi. |||

— (1) ∪ — (2) ∪ ⏚— (3)∪ ∪ ⏚∪ (∪)— (5/6) ∪ ⏚(—)(∪)
l'eau, || se boit.||| le village:|| il se prononcera.||| ni village
∪ — ∪ ∪ — (8/9) ∪ ∪∪(∪)(—) ∪ — (∪) ⏚∪∪ — ∪∪—(∪)
ni eau quelquefois:|| mais empilements de lauzes dépareillées analogues
∪ ∪ — ∪ ∪ ∪(—)(∪) ∪ ∪ ⏚(∪)— (14/19)
par endroits à des assiettes dans la sécheresse.|||

Le second îlot, après le large blanc, rompt avec le mouvement des phrases brèves, pour rappeler plutôt celles de «à un bruit»: elles sont formées de plusieurs groupes supérieurs à dominante suspensive. La première phrase instaure un contraste rythmique entre les deux groupes très brefs hors des tirets et la longue enclave suspensive qu'ils encadrent. Les tirets n'ont pas ici une simple fonction logique, mais «rendent admissible un défaut de syntaxe sans le réparer» (Chappuis, 1979: 44). Plutôt que de former une unité cohérente, temporairement interrompue par une incidente, les deux mots hors incise sont aussi disjoints syntaxiquement que graphiquement: comme si, par la bifurcation, le mouvement initial du sens s'était égaré. Pour reprendre les mots du poète, «dans la voix qui s'altère» (les incidentes coupent, la voix se reprend, change de ton), s'est éclairci «l'oubli de ce [qu'il] voulait dire». C'est une

parenté sémantique, instaurée par l'exergue, qui relie, par-delà la séparation syntaxique, «*djour*» et «de l'eau». Il y a redondance plutôt que continuité, mais c'est une reprise altérée, de l'arménien au français, des italiques aux romains. La nature du lien entre *djour*, «de l'eau» et le reste de la phrase est incertain, comme celle des rapports entre les unités de l'enclave: qu'est-ce qui régit les deux circonstants («dans la langue soudain» «et par ce surcroît de l'éloignement»)? quel est l'antécédent des deux relatives («que moi-même j'aurai ignorée» «que j'ignore toujours»)? Il y a effacement du verbe principal et de son sujet, qui pourraient s'entendre comme «il y a», *djour*, de l'eau, par rétention, à rebours, après la lecture de la phrase: comme si la fin était donnée dès le début sans qu'on le sache et qu'enfin, «(...ponctuellement le sens rejoi[gnait] une parole qui n'a[vait] pas attendu ...» («Sur un coin éclaté», *L'Incohérence*). Mais ce n'est pas sûr: même si «le sens rejoint», l'indétermination créée par le rythme, la syntaxe, demeure. Que le sens se soit altéré en chemin, de «*djour*» à «de l'eau», dont le rapport syntaxique avec le reste de la phrase n'est pas explicite; ou qu'il ait «rejoint une parole qui n'a pas attendu», quand «de l'eau», à rebours, pourrait venir combler le vide laissé par l'absence de prédication principale et donner un sens à toutes les déterminations de l'enclave, alors que la parole, déjà, avec *djour*, avait inscrit ce sens: d'une façon ou d'une autre, l'avancée du sens n'est pas linéaire.

La seconde et la troisième phrases de l'îlot sont séparées de la première par un espace; ensemble elles forment un volume de texte d'une longueur semblable à la première. La deuxième présente quelques caractéristiques rythmiques de la précédente: deux groupes courts encadrent hors tirets une incidente plus longue. Après cette bifurcation, la phrase se résout, mais une ambiguïté demeure: «*déjà*» est-il un circonstant temporel ou un complément d'objet de «j'entends» (*i.e.*: le mot que j'entends est *déjà*, sans doute dans *djour*). Et l'apodose, brève, abrupte, ne compense pas le déséquilibre causé par l'enclave. La phrase suivante travaille autrement ce déséquilibre. Les tirets sont abandonnés. Le groupe initial «*dès aujourd'hui*» est un peu plus long que ceux des phrases précédentes: il peut s'agir d'un circonstant adverbial temporel sans verbe, ou d'un objet direct (le mot que j'entends est *dès aujourd'hui*) renvoyant à la prédication antérieure «j'entends», par rétention, dans un rappel sémantique, phonétique et graphique de *déjà*. Suit un circonstant d'inclusion, «dans ma langue qui», régi aussi par un sujet et un verbe effacés. Deux groupes courts, sus-

pensifs, «du coup», puis, «elle», retardent la prédication de la relative, unité conclusive plus longue, «sera l'étrangère aussi».

Le troisième îlot présente encore un autre modèle. Retour, d'abord, à la phrase courte, dont le schéma d'intonation ressemble à celui qu'on avait rencontré au début, grâce à la virgule rythmique qui sépare des éléments habituellement indissociables: «l'eau, se boit.» (3e îlot); «et eau, de glacier.» (1er îlot). Dans ce dernier îlot, ce schéma: unité suspensive (plus courte), ponctuation, unité conclusive (plus longue) est repris trois fois, en expansion:

1- l'eau, || se boit.|||
2- le village:|| il se prononcera.|||
3- ni village ni eau quelquefois: || mais empilements de lauzes dépareillées analogues par endroits à des assiettes dans la sécheresse. |||

Dans les deux premiers cas, le sujet est thématisé, mis en relief: par la ponctuation (1); par la ponctuation, le blanc et la reprise sous forme de pronom (2). La troisième phrase est nominale. Son second groupe supérieur, conclusif, accumule les qualifications sans se subdiviser dans une construction d'incidentes et d'inversions qui le couperait, par des virgules, en plusieurs groupes suspensifs. Dans cette unité, plusieurs mots phonologiques sont liés, ce qui accroît l'effet d'expansion.

La diversité des formes rythmiques des trois «paragraphes» de la première page des «Notes» montre à quel point le rythme de la poésie de du Bouchet ne se laisse pas enfermer dans un schéma simple. D'une part, toute velléité de reprise systématique d'un invariant est interrompue aussitôt qu'esquissée. D'autre part, le «mouvement machinal» de la parole — l'avancée vers un sens complet — est sans cesse déjoué, même ici où la disposition (justifiée) et le propos (des «réflexions» sur la traduction) pourraient imposer la nécessité d'un mouvement temporel et signifiant orienté d'un commencement vers une fin. D'ailleurs, la disposition, ici, n'est pas tout à fait celle de la prose. Dans cette page, les blancs épousent la ponctuation. Par contre, ils *aèrent* la mise en page, éloignent les phrases les unes des autres dans un même paragraphe et séparent ces derniers plus qu'il n'est habituel dans «la quatrième page des journaux». Dans les pages subséquentes, les blancs font plus que souligner la ponctuation. Ils créent une disposition particulière des mots et des groupes. Ils déplacent des portions de phrases vers la droite, ou vers le bas, trichent avec la justification

typographique. Ils séparent parfois des unités syntaxiques en renvoyant le début du groupe à la fin de la ligne et en donnant la suite au milieu ou à la fin de la ligne suivante: ces séparations sont des marques, puisqu'elles ne sont pas dues uniquement à la marge, comme dans la prose. Le blanc, ici, tout comme dans les poèmes, instaure une tension avec l'avancée du discours, participe à la délinéarisation de la temporalité de ces textes. Par ailleurs, la continuité est aussi oblitérée parce que, de part et d'autre des blancs plus ou moins longs, les phrases entretiennent peu de liens logiques.

Dans une telle diversité, se reconnaît pourtant un rythme propre à du Bouchet. Cette écriture a son mode de mouvement spécifique, esthésique et signifiant qui, s'il varie des textes versifiés aux textes non versifiés, passant par toutes les formes intermédiaires, se reconnaît par sa manière de conjoindre et de disjoindre (avec la syntaxe, les blancs, la disposition), par sa propension au déséquilibre et à l'asymétrie et par sa manière de relayer les effacements, brisures, inachèvements de tous ordres, par des itérations. Dans l'entente de ce rythme particulier, la voix, *l'intonation*, jouent un rôle fondamental.

Dans toute la poésie de du Bouchet, on trouve une tendance à la *disjonction* d'éléments syntaxiquement dépendants, par l'enclave syntaxique et le blanc, qui ont des incidences un peu différentes sur le mode de mouvement du sens. Le blanc éloigne des unités dépendantes surtout dans les poèmes versifiés ou dans les poèmes fortement dispersés dans la page. Il rompt souvent davantage que l'enclave. La plupart du temps, la phrase du poème peut malgré tout se reconstruire par-delà eux (cf «formes/ kilométriques...»). Toutefois, même lorsqu'il est possible de reconstituer la phrase, cette séparation peut créer des ambiguïtés, multiplier les lectures (cf «nous/non plus que soi...»). L'enclave syntaxique — incise, parenthèse, inversion, etc. — se retrouve dans tous les types de textes; elle cause un intervalle entre éléments dépendants, mais elle crée en même temps une forte tension de rapprochement entre les morceaux qu'elle distend: l'intonation suspendue, protentionnelle, suscite chez le lecteur le désir d'une suite, que la phrase amène presque toujours. Par contre, en attendant cette résolution, le sens était là, aussi, sans cesse déplacé, dans l'extase passé-avenir créée par le rythme du vers et de la syntaxe. Les *disjonctions* instaurées par le blanc ou la syntaxe, qui peuvent aussi être des ruptures de la voix, retardent, font dévier, et pluralisent le sens.

Dans les «Notes», à l'intérieur des paragraphes, les dissociations par incises, inversions, appositions retardent la résolution de

la phrase. Souvent, elles la font même bifurquer, préparant «l'oubli du commencement». La phrase alors ne se résoud pas vraiment: le rapport entre la chute et l'amorce de la phrase (qui ont été séparées, mais devraient se compléter) n'est pas explicite, et procède alors plus souvent de l'itération («*djour*», «de l'eau») que de l'avancée logique vers une fin. Ou encore, les liens entre *l'impulsion* et la *chute* de la phrase sont pluralisés par la longue bifurcation que constitue la *partie suspensive*: ainsi dans la phrase «là, j'entends — un tel mot, avant même de prendre sur moi de le prononcer — *déjà.*», où la chute «*déjà*» peut être un complément d'objet («un tel mot») ou un circonstant temporel.

Une alternance entre les groupes supérieurs longs et courts, d'une part, suspensifs et conclusifs d'autre part, caractérise le déploiement des «Notes...» — ainsi que, en général, des autres «textes» et des poèmes non versifiés — en créant des asymétries et des déséquilibres nettement perceptibles. Plutôt qu'alternance, il faudrait dire: jeu, puisqu'on ne retrouve pas d'ordre de succession systématique — ordre qui aurait pour effet de ramener une régularité, qui semble ici évitée. À côté de segments brefs, brusquement refermés, «le point jour/ou point monde.» «et familier», «village.», «glacier.», «avide, à nouveau.» (p. 73), on retrouve aussi les longues phrases caractéristiques de cette écriture. Longues phrases où le déséquilibre en faveur de la partie suspensive est assez fréquent. Même lorsque la chute résoud le sens qui avait dérapé avec la voix, l'instabilité et le déséquilibre ne sont pas pour autant réparés: les chutes sont généralement trop brèves, trop peu symétriques en regard de la partie suspensive. Le blanc qui suit la phrase, interrompant brusquement le tracé ou la voix, vient prolonger ce déséquilibre et inciter la parole au recommencement. Et il y a des phrases qui, malgré leur finale conclusive, ne sont pas vraiment bouclées dans leur sens: la relance, alors, s'impose d'autant plus.

Ce déséquilibre, cette nécessité de recommencer, de poursuivre, caractérisent toute l'écriture de du Bouchet: ils sont tantôt générés par les ruptures abruptes (du tracé ou de la voix, après les phrases brèves), par les structures protentionnelles (suspensives, à l'intérieur des longues phrases), par l'inégalité entre protase et apodose (transmuant la chute d'une longue phrase en impulsion vers autre chose), par les les décalages entre frontières syntaxiques et graphiques (dans les vers) — et, d'une manière générale, par les asymétries des groupes et l'inachèvement du sens. Il s'ensuit un déroulement de parole fortement protentionnel, une tension vers l'avant qui, sitôt résolue, se reforme dans l'instant.

En fait, «*le manque de durée*» de cette poésie s'éprouve

comme instant (et sens) toujours décalé de lui-même, comme présent déchiré entre avenir et passé. Et passé, dans le mouvement rétentionnel qui naît de l'itération, lexicale mais aussi phonétique. Ainsi les «Notes» s'articulent au début autour de «village», «eau», «glacier», puis «langue», «soif», etc. Dans la première page, des séries phonétiques (tableau XXI) créent des relais pour la mémoire, des liens de sens à partir du signifiant: d'abord, à partir de *djour*, les phonèmes /d/, /ʒ/, /u/ et /ʀ/[41]; ensuite, à partir de «dans la langue» les nasales. Plusieurs lexèmes font le lien entre ces deux séries: «j'aurai ignorée», «j'ignore toujours» (ʒ, ɳ); «j'entends» (ʒ, ã, ã), «l'étrangère» (ʀ, ã, ʒ, ʀ). Une autre série apparaît, qui culmine dans le dernier ilôt, autour de /wa/ et de /a/ ou /ɑ/: «surcroît», «éloignement», «moi», «fois», «moi», «prononcera», «quelquefois», «endroits».

Ces retours, conjointement à des reprises lexicales et thématiques, assurent à ce texte, d'apparence lacunaire et dispersée, une autre forme d'unité que celle du discours dissertatif. Mais ils ont paradoxalement aussi une fonction disjonctrice, en ce sens que, tout comme les rappels observés dans les poèmes de la suite «Fraîchir», ils sont toujours désymétrisés et déplacés, disent le proche dans l'éloigné et le lointain dans la proximité. S'approcher du réel, du monde, ce n'est pas atteindre, chez du Bouchet, la chose même dans l'illusion d'une juste nomination qui dévoilerait une essence identitaire, mais sans cesse confronter mots et choses, mots et mots, choses et choses, tous pris dans le mouvement, qui de la phrase, qui du monde. Alors qu'une bonne partie de la poésie contemporaine a misé, pour un renouvellement de la vision, sur l'acte de nommer, privilégiant notamment la phrase nominale et la métaphore à complément de nom, la poésie de du Bouchet valorise l'instabilité des relations, l'impossible coïncidence: «L'essentiel, nous dit John E. Jackson à propos d'un poème de du Bouchet qu'il analyse, est que l'élément nominal, la montagne, soit mis de telle façon en rapport avec d'autres éléments, qu'il voie son identité comme contestée» (1986: 19). Jackson montre que le paradoxe et le travail de qualification (qui vient contredire la substantialité du style nominal lorsque celui-ci est employé) ébranlent «l'identique par le non identique au sein même de l'unité porteuse du sens» (*ibid.*). Mais cela tient aussi au rythme, aux mouvements protentionnels et rétentionnels, aux décalages du dire et du dit. «De l'eau», dans la phrase initiale du second îlot, réitère peut-être *djour*, vient peut-être à rebours combler de sens identifiable la syntaxe lacunaire, rejoindre «cette parole qui n'a pas attendu». Mais il appelle plutôt, de la langue de l'autre à la sienne, *déjà*, *dès au-*

jourd'hui, et *jour*, à travers «j'entends». La langue propre deviendra «l'étrangère aussi», dans le mouvement qui rapproche le «je» de «j'aurai ignorée», «j'ignore toujours», du mot de l'autre, *djour*, et dans celui qui apparie le «moi-même» au «surcroît de l'éloignement».

XXI - Séries phonétiques, «Notes sur la traduction»

djour: dʒuʀ	d ʒ u ʀ	1234
«j'aurai ignorée»: ʒ ʀe iɲ ʀe	ʒ ʀ ʀ	244
«j'ignore toujours»: ʒihɲʀ (ə) tuʒuʀ	ʒ ʀ u ʒ uʀ	243234
«pour toutes»: puʀ tut	u ʀ u	343
«*déjà*»: deʒa	d ʒ	12
«*dès aujourd'hui*»: dɛzoʒuʀdɥi	d ʒ u ʀ d	12341
«l'étrangère aussi»: letraʒɛʀ osi	ʀ ʒ ʀ	424
«dans la langue»: dãlalãg(ə)	ã ã	11
«l'éloignement»: lelwaɲmã	ɲmã	231
«moi-même»: mwamɛ:m	mmm	333
«vraisemblablement»: vʀɛsãblabləmã	ãmã	131
«j'entends»: ʒãtã	ãã	11
«avant même»: avãmɛ: m	ãmm	133
«prendre sur moi»: pʀadʀə syʀmwa	ãm	13
«prononcer»: pronõse	nõ	45
«langue»: lãg(ə)	ã	1
«l'étrangère»: letrãʒɛʀ	ã	1

Une comparaison

Plusieurs commentateurs, dont Collot (1986) et Depreux (1988), ont établi un rapprochement entre le pas, la marche, l'avancée — qui sont des mots appartenant au lexique de du Bouchet — et le mouvement général de sa parole. Dans les textes mêmes du poète, parole et marche sont souvent posés comme des *analogon*, ainsi que l'a montré Depreux: «La parole comme marche, comme tension vers, est une constante de la pensée poétique d'André du Bouchet» (1988: 32). Il donne plusieurs exemples, dont celui-ci:

Tout devient mots
terre
cailloux
dans une bouche
et sous mes pas («Vocable», *Air*)

On pourrait en trouver de nombreux autres:

jour
sur jour, je
reconnais, dans la répétition productrice d'une épaisseur
où mon pas ne se différencie pas
de l'autre
quand ils se succèdent
la parole que sans disparaître je ne prononcerai pas.
(«Hercule Segers», *L'incohérence*)

Ce rapprochement que fait du Bouchet — puis ses commentateurs à sa suite — entre le pas et l'écriture, participe d'une tendance de sa poésie à entrelacer les thèmes qui renvoient au monde référentiel avec ceux qui renvoient à l'écriture, dans un échange constant. Ce commentaire de la poésie par elle-même n'est pas une réflexivité fermée et tautologique: l'attention prêtée, dans la thématique, à la formation de la parole, est inséparable de la mondification opérée par le poème et d'un rapport entre le sujet et le monde. Tout cela passe dans une relation du «je» avec le dire et du dire avec le dehors, comme si la parole de du Bouchet allait au-devant du monde. Dans l'entrevue qu'il a accordée à Pascal Quignard (citée dans Chappuis, 1979: 86-89), du Bouchet évoque une relation entre voix, mise en page et syntaxe comme accord entre la parole et le «hors parole».

La comparaison de la parole de du Bouchet avec la marche et le pas, pourrait aider à résumer les grandes caractéristiques rythmiques de cette poésie à l'aide d'une figure d'accompagnement. Comparer n'est pas ici identifier le rythme au pas, faire de la marche l'origine du rythme poétique: le rythme des poèmes ne se réduit pas, en s'y accordant selon quelque battue mesurée, à celui d'un pas, serait-il nonchalant et flâneur. Je ne considère ici le pas et la marche que comme des «schèmes de l'imagination» (Deguy, *passim*, d'après Kant) ou des figures de pensée, à même de nous aider à nous représenter ce qu'il y a à décrire. Ils ne sont pas des con-

cepts qui viseraient à remplacer un métalangage critique par un mime, mais à le compléter.

De la figure d'accompagnement du pas comme mode de mouvement, on pourrait dégager trois caractéristiques:

1) La première serait l'*avancée* (mot de du Bouchet), impliquant des sèmes de direction, d'orientation; on la rapprochera (sans l'y identifier) d'une autre figure (étymologique cette fois), celle du mouvement *prosa* qui va droit devant, mouvement d'une temporalité linéaire et orientée.

2) La seconde caractéristique serait la *réitération* (du Bouchet emploie parfois le mot «réitéré(e)»; Chappuis (1986), parle de «réitération dynamique» dans l'œuvre de du Bouchet), la reprise, le recommencement obligé du pas. Cette figure serait à rapprocher du *versus*, mais à dissocier d'une reprise systématique, du retour du même, de l'identique (de la marche militaire...).

3) La division du pas en trois moments, une impulsion, un «levé» (un déséquilibre) et un «posé».

Les deux premières caractéristiques se dégagent non seulement de «marche», des sèmes nucléaires et contextuels qui pourraient nous venir en mémoire lorsque nous le proférons, mais également de sèmes contextuels que les textes de du Bouchet leur confèrent (voir exemples ci-haut). La troisième caractéristique se pense à partir d'une analyse du pas; elle relève aussi d'une longue tradition d'étude du rythme, poétique et musical, qui remonte aux Grecs; Michel Collot (1986: 156-157) a déjà fait des observations sur cette propriété du pas en relation avec la phrase de du Bouchet.

Les analyses de textes ont montré que cette phrase avait tendance à privilégier le «levé» de la phrase, sa partie suspensive, et à privilégier les posés brefs, abrupts, souvent suivis d'un blanc — ce qui crée un déséquilibre, une impression de non achèvement, une relance.

De l'*avancée*, on pourrait dire qu'elle figure bien l'incessant mouvement vers l'avant de cette poésie, son mouvement protentionnel, sa tension vers un avenir. Cette poussée ne peut être identifiée tout à fait à un mouvement *prosa*, toutefois, parce qu'une «méconnaissance des directions l'ajoure», parce que son mouvement n'est pas linéaire, téléologique, chronologique. Les coupures et les bifurcations, dans la voix (l'*intonation*) et dans la page (qu'il y ait des vers ou non, il y a des déplacements dans l'espace et des

intervalles entre syntagmes et entre phrases), coupures suscitées par des écarts graphiques et syntaxiques, brisent la linéarité. La distance, la disjonction, risquent de créer l'oubli, la perte du sens. Il arrive même à du Bouchet de thématiser cela:

(d'un mot à l'autre, comme il est chaque
fois possible — avant de parvenir à
l'autre — de se perdre...
oui et
non: *maillon confondant...*
... ici je perds, demeuré
sur
son intonation, le mot qui
suit...
... perdu, c'est ici
(«Hercule Segers», *L'incohérence*)

Les déplacements des groupes de mots, des syntagmes, des phrases dans la page font que le blanc inscrit une tension contre la linéarité de la phrase, contre la temporalité de la parole, qui, «d'habitude», suit son cours, irréversiblement.

Le travail des réitérations, des reprises, est important dans la perception du rythme de cette poésie. L'avancée est sans cesse troublée par les retours, une temporalités de *versus*, sans que le *versus* ne soit nécessairement vers. Ici, le retour n'est pas réglé. Imprévisible, il est trace d'une mémoire du sujet dans l'avancée tâtonnante et discontinue du sens. Le sens est toujours déplacé dans la reprise: la réitération est une *dynamique*, comme le dit Chappuis (1986). Elle ramène l'attention vers les paroles précédentes (déjà partiellement «oubliées» par le fait des ruptures et des bifurcations) que pourtant elle oblitère en partie, dans les transformations qu'elle leur fait subir:

> *(chose, pour la première fois, toujours, quand même*
> *elle serait réitérée...* (*L'incohérence*)

Écarts, transformations, déplacements, recommencements: le mouvement de «butoir» et de «relance» (Ducros) entre passé et avenir, est l'impulsion fondamentale de cette poésie, dont le sens ne se referme jamais, qui ne s'achève pas et se poursuit d'un livre à l'autre, parce que construite dans la précarité, dans la «volatilité de la voix» (du Bouchet), dans le déséquilibre, que son rythme,

coupures, suspensions, asymétries, itérations, fait entendre. À cet égard, la poésie de du Bouchet invite à ne pas dissocier trop simplement, sans nuances, l'écrit et l'oral, l'espace de la page et le temps de la voix. Bien qu'utilisant moyens de signifier (en particulier la page) qui la rendent encore plus irréductible à telle ou telle récitation que ne l'étaient, par exemple, les poésies d'un Baudelaire ou d'un Verlaine (déjà très écrites), une œuvre comme celle de du Bouchet use encore, mais d'une autre manière, médiatisée, des ressources de la voix et de la mémoire, à travers le rythme.

Dans cette œuvre, la disposition, graphique et phrastique, sans être épuisée par le rythme, en participe; et la temporalité subjective se noue à une manière particulière de faire apparaître le monde. La dynamisation opérée par la fragmentation en îlots et leur répartition, par les écarts et relances de la voix et de la syntaxe, par les retours déplacés des timbres, mais surtout des quelques mots d'un lexique dépouillé, fait paraître ces éléments comme nécessaires les uns aux autres. Cette dynamisation fonde une poétique — en même temps qu'une mondification — totalement différente de celle, par exemple, de la nomination, fréquente dans la poésie moderne. La parole de du Bouchet cherche moins à «donner à voir» des liens inédits entre les choses qu'à saisir dans leur mouvement des relations: entre le je et le monde; entre le corps et le monde dont il devient élément; entre le monde et la parole (devenue elle aussi part du monde), tous ces rapports pouvant aussi être médiatisés par un dialogue avec la parole ou la peinture de l'autre. De cette manière elle peut assumer, rythmiquement et formellement, une fonction critique, donnant à appréhender les relations et ressemblances du monde en perpétuel déplacement, et comme irréductibles à l'identique.

NOTES

1. André du Bouchet a traduit, entre autres: Paul Celan, *Poèmes* dans *Strette*, Mercure de France, 1963; James Joyce, *Finnegans Wake* (fragments), *N. R. F.*, 1962; J. Joyce, *Giacomo Joyce*, Gallimard, 1973; Friedrich Hölderlin, *Poèmes*, Mercure de France, 1963 (d'autres poèmes de Hölderlin ont été traduits et diversement publiés en revue ou dans les recueils de du Bouchet lui-même, au milieu de poèmes et de notes sur la traduction; voir par exemple dans *...désaccordée comme par de la neige*, Mercure de France, 1989); Ossip Mandelstam, *Voyage en Arménie*, en collaboration avec Gilles du Bouchet, sous le pseudonyme de Louis Bruzon, Mercure de France 1973 [repris chez le même éditeur en 1984 avec seule mention d'André du Bouchet comme traducteur]; William Shakespeare, *La Tempête*, Mercure de France, 1963; autre version, le Livre de Poche, 1971.

Ses poèmes ont souvent été publiés dans des éditions illustrées par des peintres: Pierre Tal Coat, Jacques Villon, Antoni Tapiès, Bram van Velde. Voir les références dans la «Bibliographie des écrits d'André du Bouchet», établie par Yves Peyré, *Bulletin du bibliophile*, 1977, n°s 3-4, dans *L'Ire des vents*, n°s 6-8, 1983, et dans Michel Collot (éd.) (1986), *Autour d'André du Bouchet*.

Les textes qui «commentent» la peinture, les œuvres d'autres poètes ou la traduction, et qui sont intercalés dans des recueils de poésie, sont aussi, en quelque sorte, des poèmes. Je les appellerai «textes» pour les distinguer des poèmes qui n'ont pas de rapports explicites à la peinture, une autre œuvre ou à la traduction.

2. Mais la plupart des études consacrées à du Bouchet en parlent. Voir notamment celles de Jacques Depreux (1988); Henri Gaudin (1986); Pierre Schneider (1986); Aron Kibédi-Varga (1986).

3. Les recueils de du Bouchet sont rarement paginés. Lorsqu'il n'y aura pas de pagination, je mentionnerai le titre du recueil et, si possible, celui de la section d'où est extraite la citation. Toutefois, pour *Ici en deux*, qui fera l'objet de plusieurs analyses, j'ai ajouté une pagination pour faciliter les renvois. Les poèmes qui ne seront suivis que d'un numéro de page seront extraits de ce recueil.

Il m'arrivera malheureusement de citer du Bouchet de «seconde main». Certains passages cités par d'autres commentateurs me semblaient particulièrement éclairants et comme plusieurs d'entre eux ne donnent pas leur référence, il était difficile de les retracer vu l'ampleur de l'œuvre du poète et les parentés entre ses livres.

4. Meschonnic critique souvent cette opposition. Voir notamment (1985 a) «Qu'entendez-vous par oralité?», *Les États de la poétique*, p. 93-133 et en particulier p. 121-128.

5. Plusieurs commentateurs ont esquissé une comparaison entre les traitements mallarméen et dubouchettien de la page et du blanc. Depreux dit que les blancs de Mallarmé sont «une sorte d'accompagnement musical du texte devenu partition» (1988: 104) et que ceux de du Bouchet «ont une signification plus complexe et moins extérieure» (*ibid.*), qu'ils sont liés à un silence qui «n'est pas seulement une pause dans la voix d'un récitant ou d'un lecteur ni une simple interruption du discours poétique» (*ibid.*), mais la matérialisation «du vide en tant que support muet de la parole.» (*ibid.*). Sa lecture du travail typographique de du Bouchet est très fine; mais je ne suis pas certaine, par contre, qu'on puisse limiter chez Mallarmé, plus que chez du Bouchet, la fonction de la mise en page à un guide de diction.

6. Je me reporte ici à un témoignage de Michel Collot durant un séminaire intitulé «Lectures de la poésie contemporaine: poésie et altérité» suivi à l'École normale supérieure en 1987-1988.

7. On trouve une thématisation du lien entre l'intonation et la mise en page dans la poésie de du Bouchet, notamment dans «*Hercule Segers*», *L'incohérence* (1979).

8. J'emprunte cette expression à Magdelaine Ribeiro (1988), qui a développé cette idée à propos d'un poème de Carlos Drummond de Andrade. Voir aussi Pierre Schneider (1986: 102), qui parle d'une page temporalisée chez du Bouchet.

9. Chappuis (1979) sépare ainsi «en deux» l'œuvre de du Bouchet: d'un côté les *poèmes* qui n'ont pas de prétexte explicite (qu'ils soient versifiés ou non) et de l'autre les *textes* qui s'appuient sur la peinture ou sur une autre œuvre ainsi que les notes sur la traduction. Il ajoute que la distinction a d'abord été admise, puis reniée par du Bouchet, et qu'elle demeure floue (cf. Chappuis, 1986: 142). Cette séparation, qu'on sent à la fois maintenue par certains aspects et niée par d'autres, constitue l'une des lectures possibles du titre *Ici en deux*.

10. Dans le présent exposé, poésie et prose ne s'opposent ni ne s'excluent. Depuis le milieu du dix-neuvième siècle, les frontières entre elles sont poreuses. Lorsque j'utilise «prose» ici, c'est pour désigner une *disposition* qui se rapproche de celle de la prose.

11. «Dérapage sur une plaque de verglas, déchet de la neige» [texte écrit en hommage à Jean Tortel], *Une tache*, (1988), [première page de la suite].

12. «Ici en deux», *Ici en deux* (1986: 17). Les reproductions des pages d' *Ici en deux* ne respectent pas les proportions originales. Chaque rectangle correspond à une page dont le format devrait être plus haut que large. Il devrait y avoir plus de blanc autour des textes.

13. «Dans leur voix les eaux», *Ici en deux* (1986: 49).

14. «Laisses», *Laisses*, (1979).

15. «parce que j'avais voulu...», *Ici en deux* (1986: 159).

16. S. R. Levin (1971), partant de la notion d'*effacement* avancée par les générativistes pour rendre compte d'élisions syntaxiques, l'a développée pour l'appliquer à la poésie. Pour les effacements courants des discours, on peut reconstruire les relations non explicites, alors que dans la poésie, il n'est pas toujours possible de le faire. Levin appelle ces phénomènes «suppressions non récupérables», c'est-à-dire qu'on ne peut avec certitude en rétablir les «structures profondes». J. Kristeva (1974) a repris cette notion dans l'étude du *Coup de dés*.

17. J'utilise, pour cette partie du recueil, la dénomination de «poème» pour désigner le texte qui figure sur une page (lorsqu'il n'y a pas de groupe versifié) ou pour un groupe versifié qui fait toute la page, ou encore, un groupe versifié qui est nettement séparé du suivant par un point (p. 127 et 129). Cette dénomination a certes quelque chose d'arbitraire. Etant donné que les «poèmes» ainsi désignés n'ont pas tous la même configuration, qu'aucun numéro ou titre ne permet de les identifier à coup sûr comme des entités séparées, les *frontières* mêmes du poème sont *floues*.

18. Changements de paragraphes, tirets, connecteurs, changements dans l'usage des déictiques, etc.

19. D. Delas (1990: 158) observe que «la réalité de l'intrapaginal [telle que la décrit Lebrave] explique que le poème aime à s'inscrire sur une seule page». Du Bouchet se démarque de cette tendance générale; l'absence de pagination, dans

la plupart de ses œuvres, tend d'ailleurs à accuser le franchissement de page par le poème.

20. «Fraîchir», *Ici en deux* (1986: [125]).

21. «Fraîchir», *Ici en deux* (1986: [123]).

22. «Fraîchir», *Ici en deux* (1986: [124]).

23. Que l'on retrouve, entre autres, dans certains poèmes du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. Pour une analyse d'un poème de ce type, voir l'article que j'ai publié dans *Protée*, «Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe» (1990).

24. «Fraîchir», *Ici en deux* (1986: [132]).

25. Comme il existe plusieurs définitions de la parataxe, on pourra discuter ceci. Par parataxe, j'entends ici un privilège accordé à la juxtaposition plutôt qu'à la subordination, ce qui suppose un moins grand nombre de mots de liaison. Il y a bien sûr des degrés de parataxe. Par ailleurs, il faudrait distinguer entre une sorte de «sous-syntaxe» (mots ou propositions accumulés côte à côte, sans liens) et une hypersyntaxe qui comporte des effacements mais suppose une pluralisation des liens plutôt que leur absence (comme dans certains textes de Mallarmé).

26. Bien que cette notion soit empruntée ici à la grammaire générative, je ne postule aucun mécanisme mental d'engendrement de la phrase. Cette notion, utilisée, dans une application à la poésie, par S. R. Levin, permet simplement de montrer que des relations syntaxiques ne sont pas manifestées.

27. Lorsque plusieurs lectures syntaxiques sont possibles, il vaut mieux, pour rendre compte de cette pluralité, marquer d'un accent tonique toutes les positions qui le recevraient dans les diverses possibilités d'analyse. Voir les remarques faites à ce sujet au chapitre 4. Ceci ne veut pas dire qu'il faille abandonner le principe de hiérarchisation, et toujours noter comme aussi probables que les accents toniques tous les accents résiduels. Ici, les solutions correspondent à une *totalisation* d'analyses différentes; cette totalisation a conduit à marquer «—» tous les accents toniques de mots phonologiques *en acte* des autres analyses possibles, qui n'ont pas été toutes présentées pour des raisons d'économie.

28. La «scansion» dont parle Ducros n'est pas une battue, qui réinsèrerait les inégalités du texte dans une mesure qui lui serait extérieure. Plutôt l'alternance de «ruptures» et de «relances»: «De la "note" relationnelle à la relation et aux relations entre notes: texte, livre, chant — poème de nouveau, peut-être: tout s'y fait commensurable, y restant sans mesure. Les choses s'y mesurent l'une à l'autre, aux autres. Entre elles, aux différences que, entre elles se mesurant, elles laissent surgir, disparaître. Non par référence à un terme étalon qui ferait mètre — convenu.» (1987: 176).

29. Ces expressions sont empruntées à Franc Ducros (1987).

30. Dans la mesure où on peut entendre /y/ sous /ɥ/.

31. «E» instables qui pourraient être prononcés.

32. Ce tableau n'est pas une analyse sémantique stricte. Des traits morpho-syntaxiques et aspectuels ont été ajoutés. Les traits entre parenthèses sont ceux que les lexèmes «reçoivent» par rétention.

33. Cette distinction de Chappuis sépare d'un côté les poèmes qui n'ont pas de «prétexte» extérieur et de l'autre les textes de dialogue avec la peinture, une autre œuvre ou les notes sur la traduction.

34. Je souligne.

35. Voir du Bouchet «D'un entretien radiophonique», dans Chappuis, 1979: 86.

36. «Axiomes», (1980: [153]).

37. «Suggère», mais rien ne permet de l'affirmer: un point-virgule ou un point marqueraient de manière assurée l'intonation descendante.

38. Je rapproche ici le /ɔ/ ouvert et le /o/ fermé: 1 et 1', ainsi que le /m/ et le /n/: 3 et 3'. Le contexte d'ensemble autorise ces rapprochements de phonèmes apparentés.

39. La métaphore des «strates» est de du Bouchet. Il compare parfois les «strates» au mot ou à la ligne, ou alors à la page. Voir notamment «Hercule Segers», dans *L'incohérence*.

40. Pour Chappuis, les textes qui se rapportent à une autre pratique: peinture, poésie, traduction

41. Il existe deux éditions de la traduction du *Voyage en Arménie*: voir note 1, au début du présent chapitre. La note citée en exergue se trouve à la page 20 de l'édition de 1984.

42. Une récurrence importante de /o/ et de /i/ s'ajoute dans certains mots de la série: *j'aurai ignorée, j'ignore toujours, dès aujourd'hui, l'étrangère aussi.*

Chapitre 9

Poésie et poétique du rythme chez Michel van Schendel

Le rythme dans la poétique de van Schendel

Par des baguettes rythmiques, je tresse le dissous.

MICHEL VAN SCHENDEL,
Autres, Autrement

Poésie, poétique d'auteur et théorie

L'œuvre de Michel van Schendel occupe, parmi celles étudiées ici, une place particulière, puisqu'elle s'accompagne d'une «poétique d'auteur» dans laquelle la question du rythme est constamment présente, faisant ainsi l'objet d'une préoccupation explicite du poète. Chez Tortel et du Bouchet — qui, eux aussi, à l'exemple de nombreux écrivains depuis Baudelaire, joignent à l'exercice du poème celui d'une réflexion sur la poésie et le langage — le rythme est abordé obliquement, à travers la question du vers chez le premier et celles de l'intonation, du temps et de la mise en page chez le second.

La réflexion de van Schendel emprunte deux avenues, celle d'une poétique d'écrivain et celle d'un travail théorique et critique relevant d'une démarche socio-sémiotique plus générale[1]. C'est dans la première que l'on retrouve une préoccupation pour le rythme. Cette poétique d'auteur m'apparaît ressortir à ce que Meschonnic appelle le «discours d'une pratique», qui «essaie

d'analyser ce qui a lieu dans le langage» par opposition à l'«art poétique» conçu comme «combiné de norme et d'autoréférence, d'autoprogrammation» (1985b: 81). Mais les frontières entre «art poétique» et «poétique d'auteur» ne sont pas étanches[2]. Si les textes de van Schendel ne correspondent pas à la définition que donne Jeanne Demers de l'art poétique comme discours usant d'un «ton apparemment neutre» mais qui «décide et impose» (1989-1990: 8), s'ils ne cherchent pas l'imposition de normes pré-définies (esthétiques ou idéologiques) sur *la* poésie en général, on y trouve toutefois l'autoréférence, c'est-à-dire un souci de prolonger l'œuvre par une réflexion qui la commente et la complète, en énonçant certaines de ses conditions, valeurs et particularités[3].

De nombreux textes de poétique sont publiés à même les recueils de poésie, formant avec elle un contrepoint, insérés dans la trame des poèmes telles des «entrecroisures[4]», qui prennent une importance de plus en plus grande, pour devenir, comme le dit Jacques Allard, «une mise en situation théorique de l'ensemble» (dans J. Allard et C. de Grandpré, 1986: 213). Sans se fondre aux poèmes en adoptant leur forme, leur disposition, leur rythme, comme le font souvent les réflexions de du Bouchet par exemple, les «entrecroisures» de van Schendel prolongent les poèmes dont elles partagent certaines caractéristiques d'écriture[5]. Ainsi, plutôt que selon une voie linéaire, dissertative et argumentative, c'est dans un mouvement de spirale, qui revient sans cesse sur certains thèmes, que ces propos elliptiques développent, en même temps que la poésie évolue, une poétique dans laquelle le rythme est un motif important. Pour van Schendel, l'écriture poétique est «active en tant qu'elle est multipliée» et «cette multiplication vient [...] de la multiplicité des registres»: le rapport entre les poèmes et les fragments de poétique «introduit une poétique au deuxième degré» (van Schendel dans Allard et de Grandpré, 1986: 204). La «poétique au second degré» oriente en partie la lecture. Toutefois, l'écrivain ne veut pas tant expliciter le poème que *multiplier* la lecture, c'est-à-dire créer une *distance* et une *tension* entre divers niveaux de textes, et ainsi leur donner une dimension critique et éthique. Sa poésie revendique une relation à l'histoire, à la référence, à la «circonstance», qui passe par l'histoire des textes et des paroles, pour déterminer la possibilité d'un «polylogue» (1986: 214) avec les lecteurs, d'une réénonciation des textes par ces derniers[6].

La dimension critique du poème est pensée, chez van Schendel, à travers la relation du langage poétique et du rythme à la

référence et à la circonstance. Ce rapprochement du rythme et de la référence est assez original par rapport à l'ensemble des réflexions théoriques qui ont été examinées jusqu'à maintenant[7], et en ce sens pose un problème nouveau. Si une poétique d'auteur a souvent un caractère idiolectal, de par ses traits d'autoréférence, elle peut aussi avoir une valeur heuristique de portée plus générale, parce qu'elle incite généralement, comme la pratique dont elle est issue, à soulever de nouveaux problèmes. Mais pratique et théorie du rythme, chez un auteur, ne coïncident pas nécessairement. Leur étude comparée importe autant pour la découverte (qu'elle favorise) de tensions entre les deux écritures, que pour le pouvoir explicatif (plus ou moins grand) de la seconde sur la première. Chez van Schendel, il y a des convergences entre les deux: l'intérêt de sa poétique réside autant dans sa qualité d'«entrecroisure», de proximité-distance par rapport au poème, et dans l'originalité du problème de référence qu'elle pose, que dans l'éclairage qu'elle apporte sur la poésie même.

Le rythme et la référence

L'articulation du rythme et de la référence est exposée dans un texte intitulé «Le rythme fait le sens et n'oublie pas la référence; Notes sur un dialogue de traduction» (1990):

> [...] le rythme fait le sens, il le détermine, il le construit en obliquant ou en déboitant en quelque sorte la signification conventionnelle à laquelle il le substitue, il multiplie le sens en ponctuant la référence. Pour me servir d'une terminologie peircienne, le rythme est un «interprétant dynamique», il est un événement qui module et actualise l'«interprétant immédiat» du sens possible, il fait advenir le texte. Le rythme est une action, il est d'ordre pragmatique. En tant qu'événement circonstancié et singulier du langage, il déploie le texte à travers la mémoire du temps présent, dans la mesure et la démesure où il fait entendre sa propre circonstance, sa propre actualité. Il assure l'inscription actuelle du texte, il est le mouvement même de l'inscription (1990: 88).

L'emploi de l'expression «signification conventionnelle» fait problème. Existe-t-il *une* signification conventionnelle et si oui, laquelle, comment la définir? «Conventionnel» dans beaucoup de théories du langage, s'oppose à «motivé». S'agit-il, ici, d'un tel renvoi? Et donc de l'affirmation, encore une fois renouvelée, de

la remotivation du signe par la poésie? La suite du texte ne permet pas d'apporter une telle interprétation. Il semble plutôt que pour van Schendel, cette «signification conventionnelle» soit posée comme une sorte de postulat, non démontré, mais à partir duquel la réflexion est élaborée. Dans le texte, «signification conventionnelle» s'oppose à «sens» et cette distinction est explicitée immédiatement après le passage qui vient d'être cité:

> Autre chose ou la même: je distingue évidemment sens et signification. La signification est linguistique, voire seulement synchronique. Le «sens» porte l'empreinte de propositions logiques et historiques à intensité diachronique variable. Le mot «sens» en français ne rend pas compte de ces variations. Il est métaphysiquement chargé. Le terme anglais «*meaning*» serait plus adéquat, car il signale la possibilité des *moyens* d'une interprétation en situation» (*ibid.*).

Le sens diffère donc, pour van Schendel, de la signification, par son caractère diachronique et par un pouvoir connotatif lié à une qualité de renvoi, à une mémoire d'autres discours ou d'événements, de circonstances. Le sens est associé aux *moyens* de signifier et d'interpréter, au rythme, à l'acte d'énonciation et de lecture, alors que la signification dite «conventionnelle» est liée à ce qu'on pourrait désigner autrement comme *sens dénotatif* des mots ou des énoncés[8]. Van Schendel fait aussi le rapprochement entre la signification et le sens d'une part et l'«interprétant immédiat» et l'«interprétant dynamique» peircien d'autre part. Peirce explique ainsi la différence entre les interprétants «immédiat» et «dynamique»:

> In regard to the Interpretant we have equally to distinguish, in the first place, the Immediate Interpretant, which is the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Sign itself, and is ordinarily called the *meaning* of the sign; while in the second place, we have to take note of the Dynamical Interpretant which is the actual effect which the Sign, as a Sign, really determines (Peirce 1960: 422; paragraphe 4. 536).

Il distingue ailleurs un interprétant «en tant que représenté» (immédiat) et un autre «en tant que produit» (dynamique[9]). Si l'on reprend le problème posé plus haut: existe-t-il *une* signification conventionnelle, on peut, à la lumière de ce qui vient d'être expliqué, penser cette signification comme une sorte d'abstraction; le discours ne saurait être pure «signification conventionnelle», mais

organisation dans laquelle il y aurait un degré plus ou moins fort de «sens[10]».

Postuler que le rythme «construit», «multiplie» le sens en «déboîtant» la «signification conventionnelle», mais en «ponctuant la référence» ne *tombe pas sous le sens*. Ce point de vue paraît original par rapport au *topos* moderne, qui associe la «signification conventionnelle» à une sorte de référenciation «transparente» du discours et son «déboîtement» à l'éloignement ou à la négativation de la référence immédiate, anecdotique ou cognitive. Pour saisir l'argument de van Schendel, il faut sortir de ces lieux communs. En lisant d'autres textes de l'auteur, on se rend compte que le rapport à la référence n'est pas de l'ordre du renvoi anecdotique immédiat. Si la présence de l'histoire, de la référence et de la circonstance dans la poésie est revendiquée, en vue de créer une «mémoire du temps présent», d'écrire «contre l'oubli», cela ne signifie pas que cette présence doive se manifester sur le mode de l'anecdote. Parlant de la constitution et de l'évolution d'une littérature québécoise dans les années cinquante et soixante, van Schendel aborde ce problème ainsi:

> [...] je m'étais aperçu qu'en fait, c'est par l'écriture poétique qu'on arrivait à une forme et un développement et à des conditions de stabilité, à ce qu'on pouvait enfin appeler [...] une littérature québécoise. [...] Ce n'était pas dans le roman, même s'il y avait de bons romans, ces romans en fait ne découvraient pas les formes particulières du monde québécois, ne découvraient pas sa place parce qu'il n'y avait pas de travail précisément sur la forme. Donc, je m'étais rendu compte que travailler sur la forme, l'inventer, c'est-à-dire la fragmenter par rapport à l'existant, c'était en même temps le seul moyen de situer la fonction sociale de la littérature et de faire en sorte que la littérature **annonce**, au plan idéologique, sa propre référence. En d'autres termes, cette référence ne tient pas aux «thèmes exploités» [...] (van Schendel dans Allard et de Grandpré, 1986: 212).

La relation du texte avec l'histoire et la référence passe par une critique et une invention des formes: «Produire sa propre condition, c'est toujours, dans la transcription critique de l'histoire des textes et des rythmes, avouer sa propre histoire, ainsi ouvrir à l'*entrechant* celle des solidaires.» (1980: 236). Le lien du poème avec la référence relève davantage d'un processus que de thèmes. Ce qui n'exclut pas l'ancrage dans des événements[11] — mais la mise en discours des contenus anecdotiques ne crée pas à elle seule cette

mémoire du temps présent si importante pour van Schendel, et dont le rythme, selon lui, participe.

De quelle manière le rythme intervient-il dans ce processus? comment peut-il «obliquer», «déboîter» la signification en «ponctuant» la référence? On peut évidemment établir une relation entre le mot «ponctuer» et le rythme: «diviser un texte au moyen de la ponctuation[12]», c'est déjà lui imprimer un rythme. Sauf que ce n'est pas le texte qui, ici, est dit ponctué, mais la référence, et que c'est le rythme lui-même qui «ponctue». Il «indique des repos», des divisions: métaphoriquement, cela pourrait s'entendre comme une fragmentation de la référence. Cette référence divisée pourrait être une circonstance historique, fragmentée par le discours — et le travail de la forme — pour en explorer diverses facettes. Elle pourrait être aussi une référence «textuelle», fragmentée et recomposée dans une «transcription critique». Par cette «ponctuation», s'accomplit l'acte d'«obliquer», de «déboiter» la «signification conventionnelle» et de multiplier le sens. Ponctuer vient du moyen français *punctuer* (1550) ou *poncter* (XVe s.), «accentuer en lisant», lui-même issu du latin médiéval *punctuare*, de punctum, «point», et renvoie ainsi à une caractéristique importante du rythme, l'accentuation, la contrastivité. Littéralement et métaphoriquement, «accentuer en lisant» serait d'une part disposer des marques et des contrastes (dans le texte) et d'autre part, par cette disposition rythmique du texte, mettre en relief certains éléments du sens «lu», interprété, de la référence, mondaine ou textuelle.

Il faut souligner le rôle actif que donne van Schendel au rythme: il en parle comme d'un «événement», d'un «mouvement», il le situe dans «l'ordre pragmatique». Du point de vue de l'organisation des phrases, l'expression «le rythme» ou ses anaphores (le pronom «il») sont les sujets de tous les verbes conjugués. Grammaticalement et sémantiquement, le rythme se voit attribuer un rôle non seulement actif mais multiple et important: il «fait», «détermine», «construit» et «multiplie» le sens; il «oblique» et déboîte» la signification conventionnelle; il «ponctue» la référence; il «est» un événement, une action, d'ordre pragmatique; il «fait advenir» et «déploie» le texte, il en «assure l'inscription actuelle»; etc.

Ce rôle pragmatique d'«inscription actuelle» attribué au rythme montre qu'il importe de considérer le poème comme énonciation et non comme simple énoncé. Le rythme est un faire qui dynamise la lecture en produisant des associations multiples, par découpages de séquences, récurrences et contrastes, qui marquent

la prise en charge de l'énoncé par une voix. Dans les «Notes sur la traduction» (1990), le commentaire que fait van Schendel sur les raisons qui ont motivé le choix du mot «*oraisons*» dans un poème, plutôt que «prières», expose un fonctionnement rythmique:

> Vent grand vent totem
> Érablière et peupliers
> lichens royaux au creux des *oraisons*[13]
> ptarmigans sarcelles de glacier
> l'homme naquit de l'oiseau un soir que le
> grès rouge prit la place du ciel

> En français, il y a «*oraison*», il y a aussi «prière». J'ai écrit «*oraison*», — surtout pas «prière» qui me fait penser, non pas à la modestie de la fierté, mais au contraire à l'humilité et à l'aumône donnée ou reçue. Je l'ai écrit pour la grandeur morale du terme. Aussi pour des raisons ritualisantes et rythmiques (notamment, distribution des allitérations et des assonances dans cette séquence fragmentée qui mime et déplace le mouvement d'une incantation) (1990: 88).

Une bonne partie de la poétique de van Schendel se trouve résumée par ces trois mots: «séquence fragmentée» qui «mime» et «déplace». Ici, «mime» désigne une performativité (le faire du «mouvement d'une incantation» qui «mime» l'«oraison») et une mémoire, une référence à des modes rythmiques connus (l'incantation, dans la série substantive paratactique: «Vent| grand vent| totem || /Érablière et peupliers|| /etc.», où l'accumulation de substantifs sans articles ni prédicats rapproche les accents). Mais «déplace» est tout aussi important: il s'agit de transformer ce qui est rappelé, pour le faire signifier *autrement*: ainsi, ici, des rapports qui se trament entre les mots par les dispositions des figures phonématiques; ainsi, aussi, de l'alternance qui se crée, dans l'ensemble du poème, entre les invocations et les phrases assertives. «Déplacer», «fragmenter», de même que «moduler» (changer de ton, en musique) sont des termes qui insistent sur les processus de transformation du sens et de la référence; il s'inscrivent dans un lexique déterminé par une poétique de la «discontinuité». L'acte du déplacement ou du déboîtement marque l'énonciation et provoque la réénonciation; mais celle-ci s'appuie également sur des éléments de référence et de mémoire: van Schendel ne parle pas de rupture, mais de discontinuité et de déplacement.

En fait, tout l'«argument» sur «le rythme [qui] fait le sens

[...] en obliquant, en déboitant la signification conventionnelle» se construit sur des tensions entre différents termes. Sa formulation est assez paradoxale: comment concilier le rythme comme «inscription actuelle», «événement circonstancié et singulier du langage» et cette «inscription historique» du «sens» (que fait le rythme) qui n'est pas seulement «synchronique», mais «à intensité diachronique variable»? Comment concilier, par ailleurs, «mesure» et «démesure»? L'argument de van Schendel ne se laisse pas réduire en un énoncé obéissant à des lois dissertatives. On peut considérer le paradoxe et la tension comme un moteur essentiel de la théorie, et ce non seulement dans cet argument, mais dans l'ensemble de cette poétique, notamment lorsqu'elle concerne le rythme[14]. Il faut resituer la réflexion sur rythme et référence dans l'ensemble d'une poétique de la «discontinuité» et de «l'hétérogène», exposée principalement dans «De l'écoute» (1980) et dans *Autres, Autrement* (1983), pour mieux dégager l'ensemble des tensions qui traversent la théorie et l'écriture.

Le discontinu et l'hétérogène

Pour van Schendel, l'élaboration du poème comporte un double travail: celui du «copiste» et celui de l'élaboration poétique des formes. Le premier est décrit par la métaphore de la «parole photographiée» (1980: 227), consignée dans l'écoute du monde. L'auteur parle souvent de «notations» (p. 237). La «parole photographiée», c'est l'écoute, la transcription, d'autres paroles, entendues «dans les lieux publics» (p. 229), ou lues dans des textes d'origines diverses; c'est aussi notation de choses vues:

> Il délibère: il accueille tout échauffement des mémoires entendues, les bilans et les nouvelles, les textes Gongora, Mallarmé, Brecht, Hikmet, le proverbe du pas des portes, Ritsos, et il prend la décision stratégique d'aligner côte à côte leurs pénombres transformées, de les enfreindre de chiffres, d'images de films, de banalités de viande et d'églogue, de cordages du délire, de mots du soupirail (p. 231).

> La parole photographiée. Celui qui écrit entend par là, car il a de l'ouïe, tout ce qui est dit autour de lui, — absolument tout. [...] La plume, d'être un écouteur, devient un porte-voix. Par là devient l'organe de la voix (p. 227).

Pour devenir l'«organe de la voix», l'écriture, à côté du travail

du copiste, doit se faire travail poétique des formes, qui est vocalisation, rythmisation des notations. Deux mouvements, indissociables l'un de l'autre, provoquent la mise en rythme comme déboîtement et multiplication du sens. Il y a d'abord la disjonction, l'arrachement des notations à leur contexte; puis leur conjonction, disposition heurtée, avec d'autres:

> Les paroles consignées dans le texte, signées de leur accord aux textes lus qui les contrepointent, sont disposées selon des séquences qui ne jouent pas dans la continuité exprimée des soucis et bonheurs particuliers qu'elles racontent. C'est façon, par distance, d'accueillir leur réalité propre. Intégrale, celle-ci ne peut qu'être évoquée, donc interrompue. La séquence qui les pose les conçoit de cette interruption. Elles sont copiées mais disjointes, — avouées dans leur disjonction d'être conjointes à d'autres paroles (p. 229).

C'est la conjonction qui fait entendre la disjonction, la fragmentation. Quelle est la relation entre ce travail de fragmentation et de recomposition et le rythme? Van Schendel évoque la transformation du «temps d'écoute»:

> [...] le copiste est un intervenant de poésie: un stratège de leur dislocation, produisant un autre temps d'écoute. Un autre temps pour une histoire sensible du présent (*ibid.*).

La production d'une temporalité particulière est vue dans la présente étude comme l'une des propriétés essentielles du rythme. On peut l'entendre, chez van Schendel, dans ce sens: la conjonction de notations hétérogènes et fragmentées, créant des heurts, brise la continuité et, avec elle, un certain mode d'écoute. On peut aussi la comprendre comme une transformation historique du sens, suite à un changement du contexte. L'acte d'«obliquer» et de «déboiter» la «signification conventionnelle» s'opérerait par un processus apparenté au collage. Pourtant, le poète nie qu'il s'agisse de collage:

> [...] cet alignement n'est pas l'effet d'un collage, les éléments ne sont jamais bruts, ils sont déjà transformés. L'arbitraire prétendu de cette mise côte à côte des fragments de voix et de notes est un leurre trop insistant pour être cru sur parole; il est marqué de cette insistance, n'étant que l'effet d'un glissement dont tous les rythmes sont calculés, infinitisés, matérialisés. Ainsi de cette écriture, notamment de celle qui la décrit. Les changements de voix et de texte sont produits à l'intérieur d'un même segment. Car, par folie, par accueil, ce ne sont que les décuples d'une mue des situations; cette

> mue n'apparaîtrait pas si les décuples, les centuples n'étaient marqués de leur répétition insistante. Telle est la condition du chant. Le glissement d'un fragment à l'autre fait voir leur indissociabilité à tous mais aussi l'inassouvissable particularité de chacun, cependant qu'aucune terreur ne les égalise par collage: il ne sont pas donnés à entendre hétérogènes ou neutres, ils sont ordonnés de leur lutte (p. 231-232).

Van Schendel semble entendre le mot «collage» dans le sens restreint d'une juxtaposition aléatoire de fragments, de citations sans autre travail de transformation et de composition. Une telle juxtaposition ne permettrait pas la réalisation de la tension entre la *particularité* de chacun des «fragments», et leur *indissociabilité*. Mais «la mise côte à côte des fragments de voix et de notes» implique déjà une bonne part de collage, en un sens moins restreint. Quand il ajoute que son apparence arbitraire est «un leurre trop insistant pour être cru sur parole», il paraît évoquer une feinte qui s'affiche telle; il veut sans doute surtout se démarquer d'un certain type de collage dans lequel les fragments, *les voix*, ne seraient pas repris en charge par *une* voix, à travers le travail des formes, la rythmisation, qui passe par le corps, l'oreille interne, la mémoire:

> Celui qui écrit tient le rythme de son corps, d'un corps toujours déjà socialisé qui n'en est pas moins différent de celui des voix diverses et des paroles entendues qui viennent d'outre-là. Celui qui écrit tient l'écriture qui, à être une écoute, n'est pas seulement une audition. Cela passe par le corps. Par un corps indivisible de sa socialité mais particulier de son histoire. Cela se décompose et se refait dans ce corps, par l'oreille interne, par le grabuge qui n'est que l'ordre de l'œil et du cerveau. Par une infinie mémoire — notamment de tous les textes entendus et lus, dans l'accompagnement des voix (p. 228).

L'emploi polémique que fait van Schendel du mot «collage» lorsqu'il dit qu'«aucune terreur ne les [fragments, notations] égalise par collage» pourrait signaler l'importance qu'il accorde au travail du sujet[15]. L'écoute, le travail de copiste, le mélange des voix, est une dimension extrêmement importante pour van Schendel, qui parle souvent de polyphonie, notamment par référence à la pluralité et à l'hétérogénéité des cultures et des individus dans une même société[16]. Mais la voix du sujet qui rassemble ce divers est à la fois en «accord» et en «divergence» (p. 228) avec ce «concert de voix».

La poétique de l'hétérogène et de la discontinuité s'articule autour de deux tensions principales, qui se figurent l'une l'autre: d'une part, entre la particularité, la discontinuité des voix (ou des notations) et leur indissociabilité, leur reprise par une voix; d'autre part, entre l'accord et la divergence de la voix du sujet avec les autres voix ou notations convoquées dans le poème. Comment cette éthique et cette poétique trouveront-elles un écho dans la pratique de l'écriture proprement dite? Seules des analyses permettront de répondre.

Certains aspects du travail de composition sont toutefois évoqués dans la poétique. Là où il est question du collage (p. 231-232), il est dit, notamment, que des changements de voix ou de texte se font «à l'intérieur d'un même segment»: ceci est une forme de tension entre le discontinu des fragments (des voix) et le continu de la composition (de la voix). Les tensions entre continu et discontinu — dont un exemple courant serait la discordance vers syntaxe – constituent souvent des processus fondamentaux du rythme. Comment de telles tensions se réalisent elles dans le poème de van Schendel? Plus loin, il est question de la répétition, qui est associée à la multiplication («décuple», «centuple») pour produire une «mue des situations»: laquelle? une multiplication du sens? une mue des situations par rapport à la *référence*?

Van Schendel emploie par ailleurs très souvent des métaphores musicales pour décrire sa poétique. On a déjà évoqué celle de la polyphonie, qui renvoie à la diversité humaine et sociale, mais aussi au travail de «copie» et de revocalisation: «Chaque notation est rapportée. Elle forme un poème. Le poème [...] ne se tient que d'être heurté à d'autres notations tout aussi précaires [...] L'ensemble est polyphonique, et fait la falaise entre l'écho et l'écoute.» (1983: 75) Dans le domaine musical, la polyphonie désigne une composition dans laquelle les voix sont développées à la fois de manière autonome, horizontale (c'est le contrepoint) et simultanée, verticale (c'est l'harmonie). On dit souvent d'une musique qu'elle est polyphonique lorsqu'elle accorde une grande importance au contrepoint. Van Schendel évoque, dans «Le musical», les techniques de contrepoint:

> *Le frémissement découpe d'anciennes techniques, l'augmentation, la diminution, le canon, le* ricercar[17]. *Il faut chercher. Ce qui n'est rien si quelque chose n'est pas déjà trouvé. Quelque chose sur quoi l'impasse est faite. Cette ellipse procède par enchaînements, par rupture et réversion des enchaînements* (1983: 93).

Le découpage contrapuntique est mis en rapport, dans le même passage, avec «la mélodie [qui] est la forme de l'éphémère, cellule narrative du banal» (*ibid.*). L'augmentation, la diminution, le canon, le *ricercare*, seraient le traitement poétique de la notation. Une analogie peut rapprocher la tension entre continu et discontinu d'un côté et entre la «cellule narrative du banal» et le «frémissement qui découpe d'anciennes techniques» de l'autre. On peut aussi relier ce qui a été dit de la répétition et de la multiplication dans «De l'écoute» avec les techniques de contrepoint. Dans le contrepoint, des cellules mélodiques et rythmiques apparaissent et disparaissent, tantôt dans une voix, tantôt dans l'autre, découpées, réorganisées, inversées, diminuées, augmentées, etc. Plusieurs voix, en même temps, font entendre des mélodies différentes. Une pluralité de relations s'imposent à l'oreille, qui passent par les rappels et la mémoire, et sont bien plus complexes que celles instaurées par la simple succession. Bien sûr, à moins d'une performance orale à plusieurs voix — qui tiendrait alors du théâtral et du musical —, la comparaison de modes de composition poétiques et contrapuntiques a des limites. Il n'y a pas plusieurs voix *en même temps* en poésie, et l'organisation du discours obéit à d'autres lois que celle des sons: l'imitation, propre au canon, au *ricercare* et à la fugue, ne pourrait être traitée dans un texte comme dans une musique. T.S. Eliot mettait en garde contre l'assimilation poésie-musique, montrant que la «musique» du poème était faite de sens. Mais il voyait une analogie entre des processus poétiques et l'emploi de récurrences thématiques variées dans la musique:

> The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject-matter («The Music of Poetry», dans 1975: 114).

La métaphore du contrepoint suggère que le discontinu des «notations» peut être relayé par un travail de reprises variées, par l'instauration de nouveaux rapports entre les unités de sens et, par conséquent, entre les éléments du monde du poème créant sa référence.

Mesure et démesure

Ce qui paraît curieux chez van Schendel, c'est que, à côté d'une poétique de la discontinuité et de l'hétérogène, subsistent, dans les énoncés sur le rythme, certaines métaphores (nature) ou certains concepts (nombre, dénombrement) qui rappellent des définitions plus «traditionnelles» du rythme, axées sur le retour du même.

L'écoute qui «se refait dans le corps» serait-elle, pour le poète, un travail de métrique? Certains passages évoquent l'importance du dénombrement et des syllabes:

> Cela se décompose et se refait dans ce corps, par l'oreille interne, par le grabuge qui n'est que l'ordre de l'œil et du cerveau [...].
>
> Ainsi, le fragment.
>
> Ainsi, le dénombrement.
>
> Ainsi, une musique.
>
> Un syllabaire gradué qui chante au contrepoint des voix. Des voix et paroles entendues (1980: 228).

«Syllabaire» est formé comme «bestiaire», «reliquaire», indiquant l'inventaire, le répertoire ou la collection; il s'agit d'un «manuel, livre élémentaire de lecture présentant les mots décomposés en syllabes». Si la notion de syllabe évoque le principe de la métrique française, le syllabaire gradué a une connotation didactique. «Gradué» suggère la progression dans l'apprentissage. «Présenter les mots décomposés en syllabes», c'est aussi les faire entendre autrement. D'après une règle de nombres? La poésie, on le verra, n'est pas régie par une métrique, au sens où elle a été définie au chapitre 2. Que signifie donc ce «dénombrement» qui revient à plusieurs reprises dans «De l'écoute»?:

> La parole photographiée. Alors mise en séquences, nombrée, dénombrée, démesurée, aussi réduite au filet qu'elle tient dans la voix. Car la voix, cela compte, quand celui qui écrit accepte de l'émettre: c'est une vérification de la sentence et de son nombre, c'est le gueuloir. Et ce gueuloir n'est qu'une simple branche d'anémone, aux feuilles infiniment distillées (p. 227).

«Nombrer», c'est «affecter d'un nombre» ou «évaluer en nombre»; «dénombrer», c'est «faire le compte de» et aussi, «énoncer chaque élément en comptant»; dans les renvois, le dictionnaire suggère «compter, énumérer, inventorier, recenser.». Dénombrer est suivi, dans l'énumération, de «démesurée». Tout se passe comme si, de par sa position dans l'énumération et sa morphologie (le dé- pouvant éventuellement aussi être entendu comme privatif), ce mot de dénombrer résumait le paradoxe contenu dans l'ensemble de la proposition. Comment la parole mise en séquences peut-elle être à la fois «nombrée» et «démesurée»? La démesure, c'est le «manque de mesure»: le manque est-il l'absence? Démesure signifie aussi exagération («des sentiments ou des attitudes»); ce qui est démesuré «dépasse la mesure ordinaire», est «énorme, colossal, gigantesque» et «d'une très grande importance [ou] intensité». Dans «démesure», le manque signifie paradoxalement l'excès. Le paradoxe nombre-démesure pourrait signaler l'«impensable» du rythme qu'évoque Delas:

> Il y a un impensable du rythme qu'on ne commence de situer qu'à partir du moment où l'on ressent l'échec du simple comput et qu'on doit situer l'enjeu plus haut; Claudel par exemple l'avait bien ressenti: «Le nombre, c'est l'amour, un sentiment aigu et tout puissant de la convenance, l'adhésion sereinement, passionnément, extatiquement libre à un ordre, à une raison, à une justice, à une volonté, à une disposition d'un partenaire inéluctable, le logement de nous-mêmes à l'intérieur d'un chiffre si beau qu'il échappe à la computation, digne objet d'une étude inépuisable (Claudel, 1965: 160-161).»
>
> En effet, saisir le nombre sans pourtant dénombrer, chiffrer sans compter, quelle quadrature du cercle! Claudel ne nous fournit guère d'aide! (Delas, 1988: 14-15)

On pourrait lire ainsi le paradoxe: les répartitions de nombres dans les séquences, formant des groupes plus ou moins longs, influent sur le rythme, mais celui-ci apparaît en même temps irréductible au «comput». Van Schendel évoque aussi le «gueuloir» cher à Flaubert. Il semble dès lors que le «nombre» soit rapporté au sentiment, éprouvé par le poète, d'une juste longueur de la sentence, de proportions qui lui semblent correspondre à ce qu'il veut entendre — sans nécessairement se référer à un mètre canonique (bien que cela arrive) ou à une régularité. On peut relire l'énumération en considérant ses éléments dans la succession: «mise en

séquences, nombrée, dénombrée, démesurée, réduite au filet de voix...». La mise en séquence dispose des nombres, qu'ils soient aléatoires ou déterminés, perceptibles ou imperceptibles, fixes ou variables (selon la présence ou l'absence de «e»). Le «dénombrement» et la «démesure» pourraient consister en un acte de dé-mesurer, d'arracher à un nombre pour en constituer un autre, d'autres. Cette énumération pourrait décrire le processus de transformation opéré par la mise en séquences dans le poème; elle pourrait aussi décrire le jeu des séquences les unes par rapport aux autres, du point de vue de l'agencement des longueurs. Toutes les lectures que l'on peut faire de ce passage n'effacent pas le paradoxe initial: dans la plupart des propositions théoriques de van Schendel, on trouve des contradictions, qui ne sont pas des oppositions polaires, exclusives (comme l'alternance binaire même-autre-même...) mais des tensions.

«Syllabaire» et «dénombrement», ensemble, évoquent bien sûr le compte dans le sens de la métrique; mais leur rapprochement permet aussi d'entendre le compte aussi dans le sens de l'inventaire, de l'*énumération*. Énumérer: «Énoncer une à une (les parties d'un tout)». Dans le «syllabaire», les mots sont découpés en syllabes; dans le dénombrement, il y a l'énonciation de chaque élément en comptant. Ces différents mots mettent l'accent sur la division d'un tout en parties, sur l'énonciation successive de ces parties entendues dans leur(s) différence(s), qui permet à chacune d'exister et de se faire entendre, ce que le «faire vibrer sélectivement», ici, semble confirmer:

> Le chant n'est autre qu'une écoute polyphonique. Car il est d'abord une *émotion*. C'est-à-dire: d'un même mouvement, d'une même *motion*, un appel de voix et une venue des lettres, les deux venant en sens contraire par le dehors mais ensemble par le corps alors envahi de résonance. Une venue des lettres: une délicatesse du toucher qui les fait vibrer sélectivement dans un espace variable mais restreint qui s'appelle un vers, puis une suite de vers (1980: 230).

Ce que la *versura*, selon Laurent Jenny, permet, c'est, à travers la confrontation de l'énoncé à l'idéalité métrique, un ralenti, à cause du décompte, ralenti qui donne une autre entente du langage:

> Littéralement, l'énoncé *se mesure à son projet*, ce qui se traduit matériellement par le décompte instantané de l'oreille, ou plus laborieux des doigts. En tout cas, il aura fallu pour s'assurer de sa métricité, reprendre la syllabation depuis son commencement et se la

> repasser «au ralenti» — ralenti quasi immédiat mais qui suffit à scinder la présence à soi de l'énoncé. Et dans ce mouvement ce qui se sera fait entendre, du même coup, c'est l'*allure* phonologique de la langue (sa rythmicité, mais aussi sa tessiture propre), cette allure devenue inaudible aux sujets parlants, distraits qu'ils en sont par le flux des représentations discursives (Jenny, 1990: 121).

Le problème qui se pose, c'est que le vers de van Schendel ne se situe pas dans «l'idéalité métrique» (il y a des réminiscences de vers traditionnels, mais elles ne sont pas systématiques). L'insistance du poète sur le décompte pourrait signaler l'importance de *faire apparaître* la «matérialité» du langage (qui est en même temps épellation de sens), un *faire apparaître* que le rythme peut produire autrement que par la métrique. Pour van Schendel, l'espace «variable mais restreint» du vers serait-il la condition d'entente des dénombrements? C'est possible, mais il écrit aussi des poèmes en prose.

La suite de ce texte insiste sur la mesure, la répétition, les figures du même:

> Une commune répétition, comme de baguettes jouant sur un tronc de bois creux. Pour un éveil. Pour un signal. Sur le chemin, une herbe divisée en touffes par façon de guerrier. Ou pour l'amour, l'aisne[18] [*sic*?] du lit lissant les roses de l'hymen. Sur ces images est visible une mesure: les lettres chantent par couple, ou par trois ou quatre, l'amour, et c'est littéral, que la main met à l'oreille, que la main met à la main par une antienne d'outre-mémoire qui fait au chant un tiers-œil figé de peau (1980: 230-231).

Ce passage paraît étrange si on le confronte avec l'argument cité plus haut sur le rapport entre rythme et référence. En effet, il y était dit que le «rythme» actualise la circonstance, la référence, qu'il est le présent de l'inscription, etc. Or, dans ce dernier passage, la «commune répétition», les «baguettes jouant sur un tronc de bois creux», la «mesure», «l'antienne d'outre-mémoire» (l'antienne elle-même comporte l'idée de répétition, de refrain), sont des figures du même, et surtout de *l'archaïque*. Le rapprochement des deux textes peut paraître artificiel, puisqu'ils ont été publiés à dix ans d'intervalle. Mais la suite du passage de «De l'écoute» ramène le paradoxe mesure-démesure, qui est peut-être une figure de la tension entre «mémoire» et «circonstance», entre «référence» et «multiplication du sens», etc.:

> Mesure. Mais démesure. Celui qui écrit est à l'écoute des dissonances. La mesure choque la mesure. La différence douce des paroles rapportées fait la violence de chacune, par l'inégalité des registres, forme audible de celle des situations où chacune est écoutée pour elle-même (1980: 231).

On retrouve un paradoxe similaire dans *Autres, autrement*, lorsque van Schendel parle de l'hétérogène qui est à la fois «absence d'ordre» et «pourtant ordonné»:

> *L'hétérogène est un rire, une absence d'ordre. L'hétérogène est le non-hiérarchique. Il nie Dieu, son éclat, ses armées, ses luminaires, sa loi. [...]*
>
> *Nous abolissons entre nous tout degré, par utopie, toute différence d'ordre. Soyons exacts, je le suis, nous ne l'abolissons pas, nous la contrarions. [...]*
>
> *L'hétérogène est un principe d'écriture. Il est non hiérarchisable. Il est pourtant ordonné. Mais il l'est pour un dérangement, Il est fait d'éléments atomisables, atomisés. Il les aggrège* [sic]. *[...] Là, aucun ordre, et pourtant un programme. Une sorte d'ordre, donc.*
>
> *L'hétérogène est une plage heurtée de galets. C'est un rythme. Un rythme n'est produit que dans la pièce de bois ou de pierre, ou dans le poème. Contraste de voyelles. Frappe anonyme du nom. Tambourin! [...]* (1983: 74-75).

Dans la poétique de van Schendel, les considérations sur l'écriture — qui semblent s'appliquer à des aspects techniques de composition — sont étroitement mêlées à des considérations éthiques, sociales, politiques. Ici, l'«absence d'ordre» est un élément de critique sociale, une attitude polémique face à *un* ordre. La contradiction entre ordre et absence d'ordre est de surface, puisque ce qui «est pourtant ordonné» se situe sur un autre plan que «l'absence d'ordre». Dans le commentaire sur le «collage», l'absence d'ordre, l'arbitraire de la juxtaposition était considérée par van Schendel comme une «terreur de l'égalisation». Cette réflexion a un sens éthique aussi bien que scriptural. Van Schendel semble exposer une utopie d'écriture et de rapports sociaux qui dé-hiérarchise, dés-ordonne, ou qui contrarie la hiérarchie et l'ordre, mais qui quand même s'organise en rapports, pour faire entendre les différences (rythmiques, signifiantes, de registres, dans le poème; individuelles, ethniques, etc. dans la société[19]).

Ce passage présente une autre contradiction: l'hétérogène est

un rythme, dit van Schendel, et le rythme, une plage heurtée de galets. Dans cette dernière métaphore, ne reconnaît-on pas une vieille figure du rythme, celle de la mer qui, avec son va-et-vient des flots, entraîne avec elle les galets qui heurtent la plage? Cette figure a souvent été amenée comme justification, emblème du même. Or, elle est ici rapportée à l'«hétérogène», à «ce qui est de nature différente» ou «composé d'éléments de nature différente», à ce «qui n'a pas d'unité[20]». Par ailleurs, cette métaphore est naturalisante, arrache le rythme du discours à l'histoire (cf. Meschonnic, *passim*), et le rythme, pour van Schendel, «fait le sens» qui porte «l'empreinte de propositions logiques ou historiques à intensité diachronique variable» (1990: 88).

Cette figure de la «plage heurtée de galets» serait-elle le retour du refoulé d'une puissante image de nature qui hante l'imaginaire des poètes et des théoriciens? Je crois plutôt que l'évocation de cette métaphore ancienne repose sur un mécanisme de réappropriation et de transformation des *topoï* qui apparaît dans l'ensemble de l'œuvre de van Schendel. Le travail des notations, sur des paroles entendues, dont parle le poète dans «De l'écoute» est souvent un travail sur les expressions figées, formes nomologiques, proverbes, sentences, lieux communs, etc. Il a décrit ce travail dans «Le proverbial» (1983: 65-66) et dans l'entretien qu'il a donné à Jacques Allard et Chantal de Grandpré[21] (1986). Dans cet entretien, il parle de la nécessité de «démettre les mots[22]» (c'est dans la même ligne que les «obliquer, déboiter») comme un os est démis, sorti de son articulation. Dans l'expression «la plage heurtée de galets», le renvoi à la métaphore ancienne du rythme comme mer est plus que probable: mais il s'agit d'un travail de référence «déplacée», «démise». En effet, le rythme n'est pas décrit ici comme *va-et-vient harmonieux ou régulier des flots*, comme *mouvement régulier ou berceur de la mer*, mais comme *plage*, et plage *heurtée* de galets. Or, «heurtée» déboîte la métaphore traditionnelle. Dans celle-ci, la connotation possible de la mer comme élément violent ou rude n'apparaît guère, c'est plutôt la douceur du bercement qui est mise en valeur. «Heurter», c'est «toucher plus ou moins *rudement*, en entrant *brusquement en contact* avec (quelque chose, *généralement de façon accidentelle*)»; c'est encore, au *figuré*, «venir contrecarrer quelqu'un, aller à l'encontre de, d'une façon choquante, rude ou maladroite qui provoque la résistance». Le caractère aléatoire, accidentel et brusque des chutes de galets contre la plage n'apparaît pas dans la figure traditionnelle de la régularité. Alors que celle-ci met l'accent sur le même, celle-

là appuie sur les contrastes. On dira d'un style d'écriture qu'il est *heurté* ou *abrupt* s'il «manque de fondu, [s'il] est fait de contrastes très (trop) appuyés». L'image du rythme régulier comme la mer demeure en creux: mais ainsi déboîtée par la nouvelle formulation de van Schendel, elle apparaît autre, présentée dans ce qu'elle occulte généralement: l'accidentel, la démesure, la contrastivité qui sont une autre part du rythme.

Deux constantes reviennent dans la poétique de van Schendel: d'un côté, le rapprochement de l'hétérogène, du disjoint et la contrastivité qui en résulte; de l'autre, la répétition et l'insistance. «La mesure choque la mesure» si la première n'est pas *la même* que la seconde ou vice versa. La dialectique du même et de l'autre apparaît fondamentale dans cette poétique. La définition du rythme proposée dans la présente étude présente comme essentiel le rapport entre contrastivité et retours. Mais cette dialectique a été sortie de son cadre traditionnel d'opposition entre mètre (contraint) et rythme (libre), en vue de postuler un système à plusieurs dimensions, où des différences se combinent à des ressemblances. Pour étudier la *poésie* de van Schendel, cette distinction sera nécessaire, bien que sa *poétique* recoure à la notion de *mesure*, qui, elle, évoque le mètre. Les extraits de poétique cités ici pourraient inciter à la relier tout autant aux contrastes qu'aux identités. Au-delà des considérations de nombre, les contrastes et les identités peuvent s'appliquer aux divers niveaux de la constitution du discours.

Pratiques du rythme: «seize distances...»

L'Extrême livre des voyages

La poésie de Michel van Schendel multiplie sans cesse ses formes. Les modes de présentation des poèmes sont variés, depuis les premiers textes publiés (repris dans *De l'œil et de l'écoute*) jusqu'à ceux de l'*Extrême livre des voyages*. À l'intérieur d'un recueil comme l'*Extrême livre...*, il n'y a pas *un* type de poème unique et facilement définissable. Notre terminologie, qui permet d'en séparer les formes en poèmes en prose et en vers libres, ne suffit pas pour rendre compte de sa *variété*. Parmi les textes en vers libres, certains privilégient un vers très long, presque un verset (voir les «Seize distances pour le doigt, l'ouvert, la page», p. 21-25, reproduites au tableau I). D'autres privilégient un vers de quatre à

six syllabes (voir «Cinq façons de faire autrement», p. 54-55). Souvent, le vers est d'une longueur de huit à dix syllabes. Même à l'intérieur d'un poème, il peut y avoir d'importantes variations. Les modes de regroupement des vers changent aussi beaucoup, du distique à la longue strophe. Dans les poèmes en prose, les paragraphes ont une fonction rythmique importante: ils se présentent tantôt tel un bloc compact, ininterrompu («Andante», *32*, p. 62), et tantôt aérés de divers alinéas qui font respirer le texte à intervalles irréguliers — le paragraphe prenant une valeur quasi strophique («Muser», «Pâlir de voix», «Cheminer», p. 66-85). Quelques entrecroisures — proses imprimées en italiques — qui sont des liminaires à chaque partie, situent et prolongent les poèmes, en contrepoint, sous le mode de la réflexion ou de la fable.

Le livre n'est pas pour autant une collection arbitraire. Van Schendel a un goût marqué pour la composition, ce dont témoignent entre autres les métaphores musicales employées dans sa poétique. À l'exemple de Dante — dont le premier vers de l'*Enfer* sert d'inspiration à «Cammin'», deuxième partie de l'*Extrême livre...* — van Schendel aime composer, et parfois, jouer d'une organisation chiffrée. L'*Extrême livre...* comporte trois parties: «Suite pour un silence», «Cammin'», «Sommeil au-dessus des rails». Celles-ci se divisent à leur tour en plusieurs séries, qui sont elles-mêmes des séries de séries, parfois chiffrées à plusieurs niveaux, comme celles du deuxième livre:

> [...] *la démarche est additive, un pas suit, un pas précède, bien qu'il y ait des pauses, des sous-nombres, des alphabets. Voir, si c'est voir et dire, exige un défaut de l'œil ou du doigt, l'épellation ne va pas de soi. On apprend. Le deuxième livre est composé de quatre pièces dont les textes sont nombrés selon une échelle de successivité qui traverse, sans y être bornée, chacune de ces pièces* (1987: 12).

«Suite pour un silence» comporte trois pièces, numérotées de manière indépendante. Dans «Cammin'», une numérotation traverse les quatre parties, et il semble que quelque chose du poème continue au-delà des divisions multiples: une phrase enjambe la division chiffrée (p. 56); des mots sont repris d'un poème à l'autre (p. 39 et 42); dans «Chant de la bombarde», trois poèmes en prose se succèdent dans une grande unité de forme. «Sommeil au-dessus des rails» est, quant à lui, composé sur le mode du fragment; l'ensemble des pièces brèves, rompues à tout instant, datées de cir-

constances plutôt que numérotées en séries, contraste avec la marche ample du deuxième livre.

Toutes ces divisions, forment, à l'échelle du livre, des rythmes: organisations différentes des masses de discours, temporalités de lecture différentes. Il y a un plaisir, chez ce poète, à jouer du rapprochement et des divisions, suivant les nécessités de sens propres à chaque partie, et non selon une disposition abstraite, extérieure au propos; les nombres ne sont pas une loi qui soumettent le discours. Au lieu de se régler sur un agencement spatial, la composition du recueil semble organisée dans la succession («la démarche est additive», p. 12), selon des longueurs qui s'entendent en relation avec les précédentes. La métaphore de l'«épellation» rappelle celle du «syllabaire gradué» qu'on avait rencontrée dans «De l'œil» et suggère un égrènement des parties (lettre, syllabe, groupes et séquences de tous niveaux). Les «Seize distances» (tableau I), par exemple, sont marquées d'une «arithmétique assez singulière» (p. 11). Le poème se compose de seize séquences numérotées, constituées elles-mêmes de sous-séquences d'un, deux ou trois vers, chiffrées de un à trente-six[23]:

> Le dernier chiffre des nombres de deuxième série, quand il conjoint le dernier, ou le seul, des nombres de première, indique un temps fort qui, autrement, n'aurait pas besoin d'être souligné: la stratégie d'amour, si c'est d'amour, n'existe nulle part que dans ce qui la montre, un texte — s'il a cette capacité (p. 11).

Les strophes *1* (1), *7* (17), *8* (18), *15* (35) et *16* (36) marquent des temps forts et coïncident avec le début, le milieu et la fin du texte. Il n'y a pas, comme chez Dante, de rapport entre la composition chiffrée et une métrique du vers; la fonction des nombres semble être de souligner des moments où se concentrent des éléments thématiques.

Au lieu d'être désignés par leur plein — poèmes, strophes ou parties — les poèmes dans le poème sont nommés par ce qui les sépare, des «distances». Ils sont généralement fermés sur eux-mêmes, autonomes; chacun apparaît dans la table des matières. Les deux séries de chiffres indiquent une hiérarchie d'organisation, les regroupements de la seconde série se subordonnant aux grands ensembles de la première. Dans le passage de la dixième à la onzième distance, une énumération crée un enchaînement: «(23)

Quelque ombre, une ombre, *//11.* (24) Une agacée, réplique au bec, un lancement de tasse».

Mais la plupart du temps, le passage d'une séquence à l'autre se fait réellement par une distance. Il y a bien parfois un connecteur, mais le lien qu'il devrait créer n'est pas supporté, apparemment, par une continuité sémantique. Voyons par exemple ici, «alors»:

(12) À l'accent du dos pour le moindre ouvert du doigt,
L'amie, la paume, une ombre, une eau qui boit.

6. (13) Le livre alors, rosier de pages,
Main de tant d'ongles, de dents sur le blanc d'une
pierre.

Ce connecteur marque normalement un rapport temporel, «alors, à ce moment-là, elle arriva», ou logique, de conséquence, «dans ce cas», «puisque c'est ainsi», «alors, je renonce»... Mais ici, «alors» conjoint deux phrases nominales dont la relation, temporelle ou logique, n'est pas explicitée par l'ensemble. Il y a bien un rappel sémantique entre les deux phrases: de *doigt* et *paume* à *main* et *ongles*. Mais cela ne suffit pas à créer une logique de consécution ou de conséquence: il y a trop d'ellipses. «Alors» annonce un lien que le contexte n'éclaire pas, comme si, entre cet «alors» et ce qui l'entoure, des rapports devaient s'entendre, mais qui demeurent mystérieux. Par contre, des mots accompagnent *alors*, dont on retrouve des occurrences, non pas dans ce qui précède immédiatement, mais dans d'autre parties du poème, antérieures et ultérieures. Entre ces passages, une série de liens transversaux se tissent, chacun d'entre eux renvoyant par rétention à ceux qui ont précédé. Par exemple, «Le livre alors, rosier de pages», rappelle la seconde distance:

(6) Ce livre ouvert à la venue des vipères.
Qui n'en craint l'œil au levant?
Le livre alors a le mouvement froid d'une offrande.

Dans l'entourage des diverses occurrences de «alors» (*1.*, *2.*, *6.*, *9.*, *16.*), qui la plupart du temps joignent des énoncés entre lesquels les liens de consécution ne sont guère apparents, on trouve des mots qui reviennent, qui permettent de déplier plusieurs réseaux de relations sémantiques et lexicales. Ces retours, à distance, fonc-

tionnent comme une mémoire à l'échelle des grandes unités, bien que ce soit l'analyse qui les rapproche ici (voir tableau II).

Le tableau ne déplie pas les séries de manière exhaustive. Ces mises en relation montrent simplement une tension entre le conjoint et le disjoint. Tout se passe comme si l'immédiatement rapproché, par la typographie et la syntagmatique, était tenu à distance dans cette conjonction même, comme si la succession liait le distant, l'hétérogène du sens. Et comme si, par ailleurs, des rappels lexicaux, sémantiques et même prosodiques (accentuels, phonétiques) instauraient un rapprochement de ce qui est tenu à distance dans le déroulement.

On peut voir une relative analogie entre ce mode de composition et les techniques de contrepoint évoquées dans la poétique de van Schendel. Les notations sont rompues, liées à d'autres qui sont hétérogènes. Mais des éléments en sont repris, recomposés autrement, plus loin dans le texte. Il y a «enchaînements, [...] rupture et réversion des enchaînements». Dans ce poème, le sens se cherche (cf. *ricercare*), par ruptures, reprises et retouches, qui fondent un mode de signifier pluriel, transversal, une temporalité de protentions (les ruptures créent des suspensions de sens) et de rétentions (les rappels sont un «présent du passé») ainsi que, par recompositions diverses des unités de sens, une nouvelle manière de comprendre, de montrer le monde, la référence. La tension entre la conjonction (de l'hétérogène) et la disjonction (du semblable) est fondamentale dans tout le poème, des petites aux grandes unités. L'exemple de «alors» a permis de montrer ce fonctionnement dans les grandes unités. L'analyse des distances *2* et *3* visera sa description dans les petites unités de ce poème.

I - «Seize distances pour le doigt, l'ouvert, la page»

1. (1) Domaine de serpents, de bruissements, de sentiers,
D'accents sur l'improbable doux.

(2) L'étamine pose l'araignée du vent
Sur la page alors mobilisée de soie,

(3) Terreuse la sueur.

2. (4) L'aride emmêle un basalt et la main:
La terre, toute, est tendre d'une dent.

(5) Une fleur achève de déposer la nuit,
Un mort. Il approuvait l'oiseau sur la coquille de noix.

(6) Ce livre ouvert à la venue des vipères
Qui n'en craint l'œil au levant?

Le livre alors a le mouvement froid d'une offrande

3. (7) Je ne sais comment le dire, n'avoir aimé que toi.
Toute fleur appariée est une offense au respirant.
Je t'aime, toi. J'aime. Toi. Respiré je suis, toi
respiration, odeur de toi.

(8) J'aime, hérisse, suis aimé. Le dire comment par le haut
du sentier
Qui prolonge l'ouvert de la demeure où je le mange,

Hérisson doux du ventre et du figuier.
L'amour là, en dessus, comme une vitre, et l'épaisseur.

(9) En dessous. Mangé je suis. Elle y a l'aile, et l'aile moi.
Le vert est dans le bleu l'identique des yeux,
Et la distance de l'iris.

4. (10) Nous venons au hérisson, nous lui faisons la laine.
Comment peut-il, s'il est tout seul, comment peut-il
aimer la laine?

5. (11) Nous allons par épis, nous allons au vent, nous prenons
le buis.
Est-il amour que d'une ronce au mont d'un mur détruit?

(12) À l'accent du dos pour le moindre ouvert du doigt,
L'amie, la paume, une ombre, une eau qui boit.

6. (13) Le livre alors, rosier de pages,
Main de tant d'ongles, de dents sur le blanc d'une pierre.

(14) La fable nous épelle d'y faire une mémoire,
Nous construisons le temps à bêche pour le dire.

(15) À quatre bras, travail, amour, amandier de peau,
Oui, pour tout l'écarquillé, oui pour l'advenue.

7. (16) Une balancelle, un bout de fil aux succulences latérales,
Trois courbes aiguilles de bec font le geste d'une odeur.

(17) Démontrez-moi l'extrémité. Au bout du champ, la coloquinte.

8. (18) Cet autre-là tout autre, là. Nous en faisons lecture, dilection.
Nous apprenons le coloris des autres par abondance
de lettres.

(19) Réponse aux marches de pierre une table,
Le matin tu t'assieds, l'œil bleu
Fait éloge au temps, tu fais duvet de l'ongle même.

9. (20) Alors oui, dans le grand débraillant de l'herbe,
À cascade, et petits, les deux pas de comptine:

Ici dit-on dirandes, brande, amarande, comptes ronds,

À l'envol, à pied franc, sang de ciel tu le changes.

(21) Une enfance, on l'accueille, on fait l'intelligence,
On traverse les murs, d'ombre et blancs, muguets.
Un nuage en crapaud, bras en corbeille et tout l'enfant
Ramasse la pluie dans sa tasse d'étain.

10. (22) Le plafond m'ordonne le refent d'où je le traverse
Et ne le romps pourtant, l'aimant trop de tant de poutres.
Mais quand même au ciel audible un petit doigt l'entrouvre.

(23) Quelque ombre, une ombre,

11. (24) Une agacée, réplique au bec, un lancement de tasse
Aux implacides, pars, on se voit d'une épaule, on
esquisse le pas.

(25) La gueule ouverte, non toi, moi non plus le poing;
Nous frôlions cette mousse qui meurt par violence de l'œil.

(26) Et d'un silence, dans le tracé possible du cruel au plus
accompli
Oui par l'égaré, d'une aiguille non pas, mais le tendre
des bras.

12. (27) Alors ce livre, on fait semblant l'écrire
D'un œillet qui tremble au bord de la table où la main
froisse le feuillet.

(28) Oui, l'ancienne et toute douce, vive,
Apprentissage d'y penser, pierre de tombeau qui fait l'école
au doigt,

(29) Et c'est géométrie.

13. (30) Quand la neige ailleurs, ici le froid des os, fait mortier
d'amour,
Il n'est tissé qu'à dentellière,
Au traversier du ventre, au portant des yeux,

(31) Verts, bleus, foncés de soleil et comme gouttière aux pluies,
Elles n'ont froid qu'à prime vent sur des nœuds de bois,
Aime-moi, tu m'aimes d'une orange, alors je t'aime aux
dents.

14. (32) Tissage, lettre à notre laine,

(33) Tu enlèves le soulier, tu dis «mets le pied sur le pied»,
tu dis «sur l'étrier du pied», tu dis «à piétrier», tu
me dis «emmène-moi», tu m'emmènes, je t'ébranche.

15. (34) Mains en coque de luth au silence d'entreciel,
Ces lieux font lèvre sur l'amour, le nôtre, plus ancien
que de nous.

(35) Nous prenons le mont de l'herbe, le cri du linge bat le vent,

16. (36) Alors ce livre, autre à l'autre, bague de puits,
Ou peut-être aux clenches de fenêtre, orient:

II - Séries de récurrences autour des occurrences du mot *alors*, dans les «Seize distances pour le doigt, l'ouvert, la page»

	/livre/	*/jardin/*	*/corps/*	*/ouvert/*
1. alors	(2)			
	accents (1)	étamine (2)		
	page (2)	terreuse (3)	sueur (3)	
2. alors	(6)			
	livre (6)	terre (4)	main (4)	ouvert (6)
	livre (6)	fleur (5)	dent (4)	offrande (6)
6. alors	(13)			
	livre (13)	rosier (13)	doigt (*5.*(12))	ouvert (*5.*(12))
	pages (13)	bêche (14)	paume (*5.* (12))	
	fable (14)		main (13)	
	épelle (14)		ongles (13)	
	dire (14)		dents (13)	
9. alors	(20)			
	comptine (20)	herbe (20)	l'ongle (*8.* (19))	
	dit-on...	brande (20)	pied (20)	
	dirandes[24] (20)	amarande (21)		
	comptes	muguets (21)		
	ronds (20)			
12. alors	(27)			
	livre (27)	œillet (27)	bras (*11.* (26))	
	l'écrire (27)		main (27)	
	feuillet (27)		doigt (28)	
16. alors	(36)			
	livre (36)	herbe (*15.* (35))		clenches de fenêtres (36) orient: (36)

Étude de la seconde «distance»

La seconde distance (voir tableau I ou III) est disposée en deux distiques et un tercet, qui sont fermés sur eux-mêmes, du point de vue syntaxique. Dans cette portion du poème, les vers

sont dotés d'autonomie syntaxique. Il n'y a pas de tension entre le découpage graphique et celui des mots phonologiques. Presque chaque vers comporte une proposition prédicative dans son ordre canonique de sujet, verbe et complément, et la plupart d'entre elles sont des indépendantes juxtaposées. La seule proposition qui déborde d'un vers est la troisième: «Une fleur achève de déposer la nuit, / Un mort.». Cette configuration introduit un déséquilibre. Dans l'unique vers (*e*) qui ne contient pas d'énoncé prédicatif autonome, la syntaxe s'apparente malgré tout à celle des autres, sauf que le verbe est présenté sous forme participiale.

La formule prédicative, qui fait de chaque vers (excepté *b* et *d*) un seul groupe supérieur, constitue un «invariant» qui permet la saisie de rapports entre les groupes et les vers. Cette formule ne peut toutefois être considérée comme une «matrice», pour l'ensemble des «Seize distances», puisque «L'aride emmêle...» n'est qu'un poème dans un autre poème, et que les vers des autres distances n'obéissent pas au principe d'un «invariant» de structure.

La syntaxe en apparence simple de cette séquence présente, à l'analyse, certaines ambiguïtés qui rendent incertain le découpage accentuel et favorisent une multiplication des marques. La saturation sonore ajoute aussi des marques. Dans le premier vers — un décasyllabe constitué d'un groupe supérieur — on aurait, en observant les règles de base, deux mots phonologiques, dont le second comporte une imbrication de syntagmes, ce qui donnerait le schéma suivant (sans les accents résiduels et initiaux):

∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — *[25]

1) L'aride | emmêle un basalt et la main: ||

Mais plusieurs figures phonétiques cimentent ce vers (voir tableau IV). Et si cet énoncé forme une unité syntaxique cohérente, il n'en est pas ainsi sur le plan sémantique. Tous ces facteurs rendent peu plausible l'analyse proposée ci-haut. On pourrait avoir une configuration avec le dernier syntagme en arc, ou une autre, qui réalise l'accent résiduel sur «basalt»: dans ce cas, il vaut mieux noter les deux possibilités (voir tableau III), étant donné aussi la densité de la texture phonique. Si les syllabes 4 et 7 sont accentuées, cela crée une symétrie dans le vers, qui ressemble alors au décasyllabe classique: 2-2-3-3. Par le fait même, est soulignée la dissymétrie des déterminants («un» et «la»), ainsi que l'hétérogénéité sémantique et référentielle des vocables coordonnés, *emmêlés*, «basalt» et «main».

Dans le vers suivant, qui comporte théoriquement trois mots phonologiques (recoupant les groupes supérieurs ici), la saturation sonore (tableau IV) rend très probable l'ajout de marques sur «tendre» et «d'une» (tableau III). Le vers *c* reprend des paramètres du premier (un groupe supérieur, prédication canonique), mais la proposition ne se referme pas avec lui. On peut en faire deux analyses syntaxiques, selon qu'on lit «la nuit» 1) comme objet direct de «déposer» («un mort», au vers suivant, devient un second complément) ou 2) comme un circonstant temporel. L'ambiguïté des fonctions des compléments dépend de leur *ordre* (le possible circonstant précède l'objet), de la *ponctuation* (si une virgule avait séparé le premier complément du verbe, son interprétation comme circonstant aurait été plus évidente), ainsi que du *vers* qui, ici, ne contient pas une proposition fermée mais se lit comme une telle proposition dans une première étape, par analogie avec les vers précédents: c'est par rétention, après la lecture d'«Un mort» que l'interprétation 2) est possible. Le rythme étaye ici une pluralité du sens: les rapports entre les vocables sont multipliés par leur disposition graphique et syntaxique. La notation doit rendre compte de cette ambiguïté et tenir compte de la saturation phonématique (voir tableau III et IV).

Les deux vers suivants (*d* et *e*) prêtent aussi, avec des compléments imbriqués, à plusieurs lectures syntaxiques, d'autant plus que la sémantique ne permet pas de hiérarchiser les imbrications. Le circonstant «sur la coquille de noix» (*d*) peut être attribué à toute la phrase ou seulement à «oiseau». D'un point de vue référentiel, la présence d'un oiseau sur la coquille de noix paraît plus plausible que celle du «il». Mais l'accentuation qui limiterait la lecture à cette interprétation est peu plausible dans le contexte, où la vraisemblance référentielle est «suspendue[26]», et où en plus la texture phonétique est riche. De même, il faut marquer presque tous les substantifs accentuables du vers suivant, tant à cause de sa texture phonique qu'à cause de la multiplicité de lectures qu'on peut faire du syntagme «à la venue des vipères» (par exemple: un circonstant temporel, *lorsque viennent les vipères*, de «ce livre ouvert» ou de la proposition suivante; un circonstant spatial de «ce livre ouvert» — *à telle ou telle page...*).

Dans ce bref «poème dans le poème», la structure de base: sujet, verbe, complément (qui d'ailleurs n'est pas reproduite partout) n'est jamais strictement parallèle d'un vers à l'autre et cela crée des variations de découpages. La forme prédicative crée dans le vers un continu syntaxique et intonatif (chaque vers — excepté

b et *d* — est composé d'un seul groupe supérieur). La saturation sonore et les ambiguïtés syntaxiques installent un grand nombre d'accents. Cette densité crée une tension à l'intérieur du continu syntaxique et intonatif du vers. C'est l'hétérogénéité sémantique des lexèmes rapprochés qui pluralise les possibilités d'analyse syntaxique dans les énoncés. Les unités lexicales que la syntaxe noue, ici, appartiennent à des domaines sémantiques assez éloignés, renvoient à des univers référentiels hétérogènes. Le poème, dans ses propositions successives, se présente comme une série de notations «descriptives» d'un monde, dans lesquelles les sujets grammaticaux sont des non-personnes (Benveniste): qualité de la matière ou de choses abstraites («l'aride»), matière ou entité naturelle («la terre», «une fleur»), objet de culture («ce livre»), sujet humain indéfini («Il», pour «Un mort» et «Qui»). Le choc de ces rapprochements — «L'aride» (qualité subtantivée) qui «emmêle» un «basalt» (minéral) et «la main» (partie du corps); cette «fleur» (végétal, de petite taille) qui «achève de déposer» la «nuit» ou un «mort» — se fait dans une syntaxe prédicative, à valeur souvent assertive, qui donne une fausse apparence d'énoncés banals. Dans cette petite unité qu'est le vers, on a un rapprochement (par la syntaxe, l'intonation) du distant (sémantique).

III - Accentuation, «distance 2.[27]»

2.

∪ — ∪ — ∪ ⏝(—) ∪ ∪ — 10 s

(4) *a* L'aride | emmêle | un basalt et la main:||

∪ — — ∪ (—) ⏝(∪) — 8/9

b La terre, || toute, || est tendre d'une dent.|||

(5) ∪(∪)— ∪—(∪) ⏝ ⏝∪— ∪ — 10/12

c Une fleur | achève| de déposer | la nuit, ||

∪ — ∪ ∪ ∪ — ⏝— ∪ ∪ ∪(—)(∪)∪ — 14/15

d Un mort. ||| Il approuvait | l'oiseau | sur la coquille de noix. |||

(6) ∪ — ∪ — ∪ ∪ ⏝(—) ∪ ⏝— 11

e Ce livre | ouvert | à la venue des vipères, ||

√ ∪ ⏝ — ∪ ⏝— 7

f Qui n'en craint l'œil | au levant? ||

∪ — ∪— ∪∪ ⏝(∪) — — ∪ ∪ — 12/13

g Le livre | alors | a le mouvement | froid | d'une offrande.|||

Les figures phonétiques (tableau IV), sont à la fois agent de contrastivité (elles suscitent des marques initiales et des contre-accents) et de continuité (par le retour, à l'intérieur du vers, et parfois de la strophe). Il arrive très souvent que les figures phonétiques agissent comme principe unificateur du vers dans cette poésie, particulièrement là où la «raison» sémantique des enchaînements apparaît *a priori* arbitraire, là où la métaphore est particulièrement «vive». Les récurrences semblent alors motiver les rapprochements à l'intérieur des notations.

IV - Figures phonétiques, «distance *2.*»

(4)

a) **laRid ãmɛl œ̃bazaltelamẽ:**

— écho des /l/, qui relie tous les m. p. du vers; **laRid, lamẽ** (cv-/cv-);

— **larid, bazalt** (c_1v_1-c_2/-v_1-$v_1c_1c_2$'); **ãmɛl, lamẽ** ($v_1c_1v_2c_2$/c_2v_1'c_1v_2')

b) **latɛR tut etãdR ədyn(ə)dã**

— écho des dentales /t/, /d/, qui relie tous les mots phonologiques

— **tɛr, tãdR** (c_1-c_2/c_1-c_2); **tãdR, dã** (cvc'-/c'v-)

(5)

c) **yn(ə)flœ:R aʃɛ:v dədepoze la nɥi**

— une, nuit (v.c-/ c.sc-)

— fleur, achève: trois fricatives (dont /f/ initial et /v/ final; les fricatives créent une série dans le poème)

d) **œmɔR ilapRuvɛlwazo syRlakɔkij(ə)dənwa**

— série de /a/ dans tous les mots phonologiques, sauf «Un mort.»; **wazo, nwa** (scv-/- sc.v)

(6)

e) **səli:vR uvɛR alavənydevipɛR**

— série de /v/ dans tous les «mots pleins» du vers; **li:vR, uvɛR** (-c_1c_2/-c_1-c_2);

— **vəny, vipɛR** (c-/c-); **uvɛR, vipɛR** (-c_1vc_2/c_1-vc_2); **li:vR, vipɛR** (-vc_1c_2/c_1v-c_2)

f) **kinãkRẽlœj oləvã**

— **ki, kRẽ** (c-/c-); **nã, ləvã** (-v/-v); **lœj, ləvã** (c-/c-)

g) **ləli:vR alɔR aləmuv(ə)mã fRwa dynɔfRãd**

— série de fricatives /v/ et /f/ dans tous les substantifs; série de /R/

— muv(ə)mã, fRãd (-v/-v-); **fRwa, fRãd** (c_1c_2-/-c_1c_2-)

— figure des consonnes dans le vers: **llvRlRl — mvm — fRfR**

Les notations semblent juxtaposées en mosaïque plutôt qu'interdépendantes. Entre les propositions indépendantes, les liens logiques sont ténus: deux points entre les deux premières; un rappel

anaphorique entre les deux suivantes; une reprise lexicale et un connecteur, «alors», entre les deux dernières phrases. Si ces liens donnent, graphiquement et vocalement, l'impression de créer des enchaînements, et semblent annoncer un rapport logique, on ne sait pas exactement, du point de vue sémantique, ce qu'ils lient. Ils semblent renvoyer à du non-dit, du hors-texte.

Une nouvelle tension apparaît donc, à l'échelle de la distance entière cette fois, entre la discontinuité des notations et le simulacre de continuité introduit par les deux points, les anaphores et les connecteurs. Une autre forme d'unité que sémantique ou logique apparaît pourtant entre ces notations: celle qui résulte de la présence d'éléments de *versus*, comme la ressemblance qui est générée par la parenté des structures prédicatives et par la clôture et le continu intonatif de la plupart des vers. Par ailleurs, à l'intérieur des strophes, des couplages instaurent des rapports:

(4) **L'aride** emmêle un basalt et la **main**
La terre, toute, est tendre d'une **dent**.

(5) **Une fleur** achève de déposer la **nuit**,
Un mort. Il approuvait l'oiseau sur la coquille de **noix**.

(6) **Ce livre** ouvert à la venue des **vipères**,
Qui n'en craint l'œil au **levant**?
Le livre alors a le mouvement froid d'une **offrande**.

Plusieurs liens (grammaticaux, syllabiques, phonétiques) rapprochent, strophe par strophe, les substantifs de début et de fin de vers, mettant en valeur des relations sémantiques non linéaires: **L'aride**, **La terre** (l'aridité peut caractériser la terre); **main**, **dent** (parties du corps); **Une fleur**, **Un mort** (le lien est plutôt culturel), ou créant des rapprochements inédits: **nuit**, **noix**; **Ce livre**, **Le livre**, **vipères**, **levant**, **offrande**.

La tension du continu et du discontinu, la conjonction de l'hétérogène, peut se schématiser, pour ce poème-ci, sur deux plans: celui du vers et de la strophe (des «notations»), puis, celui du texte entier, des relations entre les vers et strophes. L'hétérogène, écrit van Schendel, «est fait d'éléments atomisables, atomisés», qu'il «agrège». Dans le vers, ces éléments «atomisés» seraient les sémèmes correspondant aux divers lexèmes; les énoncés prédicatifs, assertifs ou interrogatif les agrègent en une sorte de «cellule [minimale] narrative [ou descriptive, parfois, ici] du banal»: leur donnent une «fausse» allure de notation, de constat.

Le travail phonique crée, entre signifiants, des «vases communicants» par lesquels les significations se contaminent: ainsi de «l'aride» qui «emmêle un basalt et la main», de «tendre», qui fait écho à «terre» et à «dent», de «l'oiseau» et de la «noix», du «livre ouvert» qui «inclut» les «vipères». Dans l'ensemble de la distance, les notations s'entrechoquent. Une sorte de «continu» vient relayer, dans l'énonciation, ce rapprochement de l'épars: ce sont les éléments de liaison discursive (lexicaux: anaphorique «Il», déictique «Ce», connecteur «alors», ou prosodiques, intonationnels: deux-points, virgules en fin de vers, interrogation), et les divers retours (syntaxiques, intonationnels, accentuels, phonétiques, lexicaux) qui instaurent, les suggérant, une série de liens souterrains entre tous ces éléments «atomisés», puis «agrégés».

Étude de la troisième «distance»

À la série de notations «impersonnelles» des deux premières distances, la troisième (p. 21) oppose l'introduction du «je» dans son rapport à la parole: «Je ne sais comment le dire,...». Le «je» sera fortement présent dans toute cette «distance» (sept occurrences de «je», et une occurrence de «moi»), dans son rapport avec l'autre, le «tu». Le vers initial, «Je ne sais comment le dire, n'avoir aimé que toi.», énonce, pour la première fois de manière explicite, la thématique amoureuse que van Schendel avait présentée comme un motif central des «Seize distances...» dans son liminaire (p. 11). Dès le second vers, toutefois, le caractère explicite du propos disparaît. On revient à la concaténation de sémèmes hétérogènes rencontrée dans la distance précédente: «Toute fleur appariée est une offense au respirant». On retrouve aussi, entre les deux premiers vers, la succession de deux segments juxtaposés dont les rapports ne sont pas marqués, cet assemblage de notations «discontinues».

La composition rythmique de ce poème diffère de celle du précédent. Les formes syntaxiques y sont plus variées: la juxtaposition intervient souvent à l'intérieur même du vers — et non seulement entre les lignes ou les phrases. Dans le vers, les éléments juxtaposés sont séparés par la ponctuation: «Je t'aime, toi. J'aime. Toi.[...]». Alors que la distance *2.* se caractérise par un continu syntaxique interne au vers, la troisième déploie des contrastes entre les vers *liés*, d'un ou deux groupes supérieurs longs, syntactiques, et les vers *déliés*, composés de plusieurs groupes brefs, où domine la juxtaposition. Cette distance, comme la précédente, comporte

beaucoup d'accents. La saturation phonétique y joue aussi un rôle important. Mais la densité rythmique est due également, ici, à la brièveté des groupes supérieurs (et des mots phonologiques) et aux nombreux effacements syntaxiques. Le tableau V permet, d'une part, de voir l'importance des contrastes dans la répartition des groupes supérieurs à l'intérieur des différents vers et, d'autre part, d'observer des symétries relatives dans la composition de ce texte.

Symétrie dans la disposition des strophes: deux tercets encadrent un quatrain. Dans la disposition des rapports lié-délié, long-court: les déliés se répartissent respectivement à la fin et au début des strophes extrêmes, et au début et à la fin de la strophe centrale. Ces symétries sont toutefois constamment perturbées. Le vers *a*, composé de deux groupes supérieurs, est moins «lié» que *b*, *e*, *f*, *i*, et *j*. Le vers *d* mélange les deux types de composition, avec sa phrase de trois unités brèves et son début de phrase formant une longue unité. Les ensembles d'unités brèves diffèrent dans leur syntaxe et leur nombre de groupes supérieurs.

La discontinuité de fragments juxtaposés est relayée par des retours, et des transformations rythmiques et signifiantes de ces reprises. Ce jeu de ruptures (rythmiques, syntaxiques, sémantiques) entre séquences proches et de reprises (*idem*) entre séquences plus éloignées pourrait être mis en relation avec le double geste qui préside, selon van Schendel, à l'élaboration poétique, celui du «copiste» et celui du travail des formes, c'est-à-dire avec la tension entre l'hétérogénéité des voix ou des notations et leur prise en charge par une voix, qui les rend «indissociables».

Les deux vers initiaux se présentent comme deux énoncés autonomes. Le premier se divise en deux groupes supérieurs; il peut comporter de onze à treize syllabes (j'exclus la possibilité de prononcer le schwa de «dire» avant la virgule). On peut en faire un alexandrin à césure épique mais il faut pour cela élider un «e» de la première hémistiche, ce qui, dans la tradition, n'eût pas été possible. Le second vers est une assertion, dont la syntaxe, avec son sujet non personnel déterminé par un quantificateur universel et son verbe être au présent, évoque l'énoncé sapiential. Il forme un seul groupe supérieur conclusif et se divise en quatre mots phonologiques:

Toute fleur | appariée | est une offense | au respirant.|||

Ce vers peut comporter de treize à quatorze syllabes selon la réalisation du «e» de «toute». Celle-ci donnerait une structure

symétrique dans la répartition des accents toniques: 3-3-4-4, structure renforcée par la texture phonétique: fleur et appariée; offense et respirant; fleur et offense; appariée et respirant. Cette symétrie, contribue, avec la structure assertive de cet énoncé dont le sujet est une «non-personne», à donner à ce vers une allure de maxime, d'aphorisme ou de sentence:

> La maxime, ou l'aphorisme, est close, symétrique, essentialisante, toujours unique [...]. La maxime et l'aphorisme sont des formes littéraires qui se caractérisent, entre autres, par des traits précis dont il est possible de dresser la liste: la brièveté, la clôture, le goût pour la définition, la valeur, l'essence, la pointe ou la frappe, le contenu moral(iste), l'énoncé à valeur universelle, la concision et la perfection de la Phrase, l'absence du sujet de l'énonciation, etc. (Ginette Michaud, 1989: 35-36).

Toutefois, le contenu sémantique de l'énoncé, s'il a bien la densité du formulaire, le déborde vers l'énigmatique. Il y a une discordance entre la valeur instaurée par la structure syntaxique et prosodique (qui fait appel à notre mémoire, notre culture, où chaque maxime se rapporte à «l'archétype de toutes les maximes» (Barthes, cité par Michaud, 1989: 35)) et celle instaurée par la sémantique des mots réunis. Le ton de l'évidence est employé pour énoncer ce qui ne tombe pas sous le sens commun. On a ici un exemple du travail que fait van Schendel sur les expressions populaires, les syntagmes figés, qu'il «démet», «déplace», poétiquement. Mais ici, le rappel du *sentencieux* ou du *formulaire* ne passe pas par les mots d'une expression connue, mais par une structure rythmique, prosodique, syntaxique. Le ton neutre, «objectif», assertif (commandé par ce rythme), semble donner une valeur généralisante, d'affirmation, de loi universelle, à une vision résolument subjective.

V - Accentuation et groupes supérieurs, «distance *3.*»
(1987: 21)

(7) *a* Je ne sais| comment le dire,|| n'avoir aimé que toi.|||

b Toute fleur| appariée| est une offense| au respirant.|||

↑ ↓ ↓ ↓ ↑

∪ — — — — ∪ ∪— ∪— —

c Je t'aime,|| toi.||| J'aime.||| Toi.||| Respiré| je suis,|| toi|

↑ ↓

∪∪∪ — ∪ (—)∪ —

respiration,|| odeur de toi.|||

↑ ↑ ↓

— ⏚— ⏚∪— ∪ (—) ⏚ — ∪ ∪(—)

(8) *d* J'aime,|| hérisse,|| suis aimé.||| Le dire comment| par le haut

↑

∪ ∪ —

du sentier|

↑

∪ ⏚— (∪) ∪ — (∪) ∪(∪) — ∪(⏚)(∪) —

e Qui prolonge| l'ouvert| de la demeure| où je le mange,||

↓

⏚∪⊥ ⊥ ∪ (—) ∪ ∪ ∪ —

f Hérisson| doux| du ventre et du figuier.|||

↑ ↑ ↑ ↓

∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪(∪) — ∪ ∪ ∪ —

g L'amour là,|| en dessus,|| comme une vitre,|| et l'épaisseur.|||

↓ ↓ ↑ ↓

∪ ∪ — ⏚— ⏚— ⏚ ∪∪ — ∪ —(∪) —

(9) *h* En dessous.||| Mangé je suis.||| Elle y a l'aile,|| et l'aile| moi.|||

↑

∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪∪—(∪) ∪ —

i Le vert| est dans le bleu| l'identique des yeux,||

↓

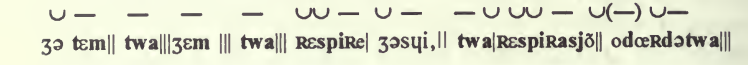
∪ ∪ ⏚(—)∪ ∪ ∪—

j) Et la distance de l'iris.|||

Aucun lien logique ne semble motiver la succession du second vers au premier; si son énonciation impersonnelle rappelle les distances *1.* et *2.*, elle rompt avec l'énonciation subjective du vers précédent. Son caractère formulaire, effaçant toute trace du sujet de l'énonciation, contraste avec la modalisation d'hésitation face à la parole («Je ne sais comment le dire») affectant l'énoncé

(«n'avoir aimé que toi») du vers initial. Un seul sème crée un rapprochement: celui de la relation de deux entités, commune à «appariée» et à «avoir aimé».

Le vers suivant contraste avec les deux premiers: il est beaucoup plus long (dix-neuf syllabes), mais divisé en plusieurs groupes supérieurs (sept) très brefs. Sa composition syntaxique-prosodique en fait un vers fortement entrecoupé, «haletant», surmarqué. Les groupes supérieurs sont brefs, les accents et les pauses, rapprochés. Les répétitions lexicales, variées par divers paramètres (position dans le syntagme, ponctuation, intonation) renforcent ces marques:



Ce vers, qui accumule les contre-accents, rompt de ce fait avec la symétrie qu'on *pouvait* entendre dans les autres (dont les structures portaient, chacune à sa manière, une *mémoire* de la tradition). Malgré ce contraste, il comporte quelques rappels des précédents, enchevêtrés. Réénonciation affirmative du rapport entre «je» et «tu» (exprimé de manière hésitante au vers *a*) au présent et dans une forme active conjuguée. Comme le premier, ce troisième vers commence par «Je» et s'achève par «toi». La seconde partie de *c* «apparie» le «je» et le «toi» à travers la «respiration» et l'«odeur» — qui rappellent la «fleur» et le «respirant» du second vers.

Par rétention, ce vers crée entre les deux précédents, apparemment discontinus, des liens. Il les réénonce, les entrelace, leur donnant une sorte de simultanéité, dans son travail de *versus*, de présent du passé. Il convient ici de rappeler comment van Schendel, dans un livre antérieur, comparait le travail poétique aux techniques du contrepoint:

> *Le frémissement découpe d'anciennes techniques, l'augmentation, la diminution, le canon, le* ricercar. *Il faut chercher. Ce qui n'est rien si quelque chose n'est pas déjà trouvé. Quelque chose sur quoi l'impasse est faite. Celle ellipse procède par enchaînements, par rupture et par réversion des enchaînements* (1983: 93).

Cet énoncé «théorique», utilisant un vocabulaire musical pour décrire le travail poétique, se situe, indissociablement, sur le plan de la technique d'écriture et sur celui de la quête poétique du «sens». Cela se marque dans la reprise du sens original du mot

ricercare en «il faut chercher». Cela se marque aussi par l'emploi du mot «frémissement», qui n'a rien de technique, mais qui est rapproché des problèmes formels. Il faut pourtant renvoyer à ces «anciennes techniques» «découpées» par le «frémissement», parce qu'on peut trouver, entre ces techniques et l'organisation de la troisième distance, une analogie relative. Dans le poème, les techniques sont l'organisation du sens, sa «recherche».

Le «canon» est une pièce à plusieurs voix, chacune répétant la même mélodie, dans des entrées successives. L'augmentation et la diminution sont les reprises, dans un canon, du thème, respectivement en valeurs plus longues (du double) et plus brèves (de moitié). Le mot «réversion» pourrait renvoyer à diverses techniques imitatives: 1° le mouvement contraire ou renversé, «dans lequel les mouvements ascendants de l'antécédent[28] deviennent les mouvements descendants du conséquent et *vice versa*»; 2° le mouvement rétrograde ou à l'écrevisse, «dans lequel l'entrée du ou des conséquents se fait sur la dernière note de l'antécédent; les conséquents remontent alors note pour note jusqu'à la première (note) de l'antécédent»; 3° le mouvement «*al contrario riverso* à la fois par mouvement contraire et rétrograde» (Michel (dir.) (1958), art. *canon*). Le *ricercare* est une forme de composition qui ressemble à la fugue, qui en est un ancêtre.

L'idée d'une «rupture des enchaînements» peut être rapprochée avec les contrastes thématiques et rythmiques de la troisième distance. Celle des diminutions, augmentations, réversions, présente une analogie avec les formes des retours dans ce poème. Lorsque les éléments du premiers vers apparaissent au troisième, c'est dans une *diminution*, une contraction des syntagmes: «Je ne sais comment le dire, n'avoir aimé que toi» devient «Je t'aime, toi.», et, «J'aime. Toi». Des morceaux du second apparaissent aussi, tronqués, transformés et entrelacés à ceux du premier: «Respiré je suis, toi respiration, odeur de toi».

Ces trois derniers groupes sont des «réversions» autour du motif de la respiration. Les variations lexicales, syntaxiques, prosodiques autour du sujet et de l'objet (d'amour) et de la respiration produisent, disent, une dynamique d'échange. L'inversion dans «Respiré je suis» rapproche les accents toniques (*je suis respiré* n'en recevrait qu'un), accusant la forme passive de l'énoncé et son orientation depuis le sujet de l'énonciation. La nominalisation, «toi respiration», et la forme tonique du pronom produisent aussi une proximité des accents, et font de ce syntagme, placé au milieu de la phrase, le cœur de la réciprocité de l'échange. «Toi» peut se

lire comme sujet: *tu (me) respires*; par sa forme tonique et à cause de la double lecture qu'on peut faire de «respirer» (*je respire*, mais aussi *elle respire la santé*,...), «toi» peut aussi être l'objet de cette «respiration». Le sujet du poème devient, avec certitude, sujet de la respiration dans «odeur de toi», dont l'ordre de présentation suit celui de la perception du sujet: *l'odeur me vient de toi*...

L'entrelacement, en *c*, des thèmes amoureux et «olfactif» de *a* et *b*, instaure un rapport entre la *fleur* et le *respirant* de la «maxime» et le *je*, *toi*, de l'énoncé personnel. Cette reprise du motif amoureux n'est pas seulement un entrelacement des thèmes respectifs de *a* et *b*: elle transforme à rebours le sens des unités précédentes. La diminution recompose «je ne sais comment le dire...» en omettant la double négation, la modalisation du dire, le passé du verbe; elle omet par ailleurs le contenu sémantique du mot «offense», si important dans le vers *b*, pour ne conserver que l'affirmation amoureuse. Passage de la difficulté à dire au dire; dépassement aussi, peut-être, de quelque loi générale (énoncée par la maxime) dans la réappropriation personnelle des faits et choses, par le dire affirmatif: le «respirant» n'est plus «hors» de la «fleur appariée» mais indissociablement, grâce au rapport de réciprocité marqué par les inversions, «fleur» et «autre de la fleur» (son «appariée»). Mais ce n'est là qu'une des lecture possibles. La recomposition d'éléments antérieurs dans le troisième vers peut aussi être ce qui maintient la tension entre les deux premiers, l'ambivalence ou l'opposition entre les sèmes de l'amour et de l'offense.

Le début de la partie (8) reprend avec les groupes supérieurs courts, aux marques rapprochées, et l'énonciation personnelle affirmative de l'amour: «J'aime, hérisse, suis aimé.». Mais immédiatement après, survient une très longue phrase, répartie, sur deux vers et demi, en trois groupes supérieurs. L'assonance *aimé* et *sentier* met en relief l'opposition conclusif-suspensif des deux parties du vers où cette phrase commence:

_____↑_____↑ _____↓ _____↑
J'aime,|| hérisse,|| suis aimé.||| Le dire comment| par le haut du sentier|

Le «sentier» est longuement qualifié par une relative, qui fait tout le vers suivant: «Qui prolonge l'ouvert de la demeure où je le mange». Cette relative comporte plusieurs syntagmes imbriqués, qui tous seront marqués d'un accent tonique à cause des multiples possibilités de lecture de la séquence, mais aussi parce que chaque finale est affectée d'une consonne allongeante. Des récurrences

phonétiques permettent d'apparier les quatre lexèmes selon deux figures: prolonge-mange, ouvert-demeure; prolonge-ouvert, demeure-mange. Ces marques donnent au vers une relative symétrie (variable selon la prononciation des «e»):

◡ ◡ —◡ ◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ —
ki pʀɔlõ:ʒə luvɛ:ʀ dəladəmœʀ uʒələmã:ʒ||

Étant donné le peu de métricité du contexte, le compte ne eut être précisé, et l'on doit surtout retenir que ce vers se caractérise par son mouvement lié et par l'importance que prend chaque mot lexical à cause des marques.

Le «*legato*» des deux unités suspensives: «Le dire comment par le haut du sentier/ Qui prolonge l'ouvert de la demeure où je le mange,», crée une longue protention, d'autant plus que les relations unissant les éléments de la phrase sont plurielles. Puisqu'il n'y a pas entre elles de ponctuation, ces unités peuvent former, malgré la séparation du vers, un long segment, fortement déséquilibré par rapport au début de la strophe. Cette phrase, développée et protentionnelle, y accuse donc le contraste entre lié et délié. Sa chute («hérisson doux du ventre et du figuier») est beaucoup plus brève que sa partie suspensive et casse la régularité approximative de celle-ci (au vers *e*), avec son contre-accent (hérisson **doux**), ses syllabes ouvertes à voyelle arrondie (õ, u, y) qui s'opposent aux finales consonantiques allongeantes de *e*. Le retour des unités brèves au dernier vers, rappelant le début, rétablit-il l'équilibre dans la strophe? Oui, relativement, comme on a dit que la composition symétrique de ce poème était relative. Si le rythme des vers *d* et *g* rappelle celui du vers *c*, le retour déplace et recompose les éléments de sens précédents, les entrelace à d'autres; dans le vers *g*, ce retour porte la trace d'une «mue des situation» (1980: 232) engendrée par la longue phrase.

«J'aime, hérisse, suis aimé.» (*d*) reprend beaucoup d'éléments de *c*. Mais le «tu» ou «toi» disparaît. L'insertion du mot «hérisse» (qui a une valeur de défense ou d'agression, mais aussi une connotation érotique, en relation avec les piquants du hérisson, qui sont susceptibles d'érection), entre les deux énoncés affirmant la réciprocité amoureuse, expose la tension entre la douceur et l'agression, la contradiction entre des valeurs euphoriques et dysphoriques logée au cœur de cet échange — tension que le vers *c*, par ses renvois aux premiers énoncés du poème, ne laissait pressentir que de manière rétentionnelle.

Ce vers est aussi une variation «réversion» du premier, sans les négations, car la question du *comment dire* l'amour est reprise après *l'affirmation* de cet amour:

> Je ne sais *comment le dire*, *n'avoir aimé* que toi.
> *J'aime*, hérisse, *suis aimé*. *Le dire comment* par le haut du sentier

Reprise de la question, sur une intonation suspensive, dans une longue phrase qui oppose, telle une relance, l'irrésolution du sens à son achèvement apparent dans: «J'aime, hérisse, suis aimé». Dans cette longue phrase-relance, les unités signifiantes (mots, syntagmes) entretiennent des rapports incertains, pluriels. Malgré tous les qualifiants qui s'ajoutent à «sentier» — et qui devraient, à mesure qu'on avance dans la phrase, donner des précisions — le sens ne s'achemine pas vers une résolution, mais se brouille de ces ajouts successifs. L'apposition «Hérisson doux du ventre et du figuier» ne résout pas vraiment la protention générée par les deux vers précédents, le sens en attente, malgré son intonation conclusive: est-ce qu'elle commente toute la phrase, est-ce qu'elle est réponse au «comment dire», est-ce qu'elle dit seulement «cela» qui est mangé?

Il importe peu de répondre. Le défi apparent que pose ce passage au sens remet en cause le comprendre. La concaténation d'éléments qui ne permettent guère de reconstituer la scène décrite — ne pose problème qu'à un certain type de lecture. Ce que Garelli explique, à propos d'un poème d'xÉluard:

> La détermination péjorative du texte en tant qu'agrégat de significations incohérentes dépend très précisément du niveau immédiat où fonctionne ce type de jugement réaliste, qui s'inscrit dans une représentation du monde *déjà* vécu (1978: 107-108).

«Dans une représentation du monde *déjà* vécu», c'est-à-dire refigurée à travers un mouvement de succession s'acheminant vers une résolution. Ce qui n'est pas généralement la forme d'expérience temporelle privilégiée par le poème (bien qu'il y ait des poèmes qui racontent une histoire). Si les paroles «sont disposées selon des séquences qui ne jouent pas dans la continuité des soucis et bonheurs particuliers qu'elles racontent» (van Schendel, 1980: 229), elles appellent une lecture qui ne privilégie pas uniquement la succession des signifiés, mais aussi l'autre mode de fonctionne-

ment du discours, l'associatif, celui des retours. Les rapports de comparaison entre les divers moments du dire, instaurés par les contrastes et rappels, signifient autant que la succession des énoncés; car cet «autre temps», de la poésie, pour faire «une histoire sensible du présent» (van Schendel, 1980: 229), «passe par le chant»: par le corps, l'oralité, la mémoire du sujet — et par un autre comprendre:

> Si le sens est dans les mots, la signifiance est dans le rythme et la prosodie, la signification peut être dans la voix. Par la voix, la signification précède le sens, et le porte. Les mots sont *dans la voix*. Comme la relation précède les termes. Ce que fait l'intonation. Comprendre, paradoxalement, précède le sens. Ce qui vaut pour l'enfant: «L'éducation tend à apprendre à l'enfant à exprimer par des mots et des phrases ce qu'il exprimait auparavant par sa voix.» (Cornut, 1983: 48) Le poème a peut-être pour travail spécifique de transformer les mots et phrases en voix [...] C'est pourquoi la poésie est une critique, et une allégorie, du comprendre (Meschonnic, 1990: 274).

Dans le vers «Hérisson doux du ventre et du figuier», la voix résout la protention des vers précédents, sans que le sens, lui, ne se referme. Et, bien qu'on ne puisse pas aisément se représenter la scène que cette phrase décrit, tout se passe comme si, avec la reprise des groupes supérieurs courts au vers suivant, l'incertitude du dire — réintroduite, après l'affirmation des «Je t'aime», par le rappel de la question initiale («le dire comment») et par le déséquilibre rythmique — était résolue:

> L'amour là, en dessus, comme une vitre, et l'épaisseur.

Résolue avec cette réaffirmation de l'amour, qui est bien, comme le montre le déictique, «là». Ce déictique, qui est une mise en relief de «en dessus», semble renvoyer à ce qui est dit «en dessus»: «hérisson doux du ventre et du figuier», qui lui-même évoquait, par rappel lexical varié, «J'aime, *hérisse*, suis aimé», soit l'affirmation de l'amour avant toute question. Mais s'il est «là», «en dessus», c'est «comme une vitre, et l'épaisseur». Cette comparaison nuance à nouveau l'affirmation: une vitre, si elle est transparente, est ce qui permet de voir; mais elle est aussi ce qui sépare le dedans du dehors, *distance*; l'épaisseur évoque la concrétude de ce qui est touché, mais elle est aussi la mesure d'une *distance*, renvoyant au mystère de la profondeur. Si on relit cet

énoncé comme *commentaire* du dire qui a précédé, on peut entendre que la manière de dire l'amour est là, dans toute son évidence, dans ce dit qui est «en dessus» et qui est «comme une vitre» (donnant à voir en tenant à distance), «et [comme] l'épaisseur» (le «touffu» des relations plurielles et complexes du sens qui, seules, peut-être, sont la *manière* de dire cette évidence). Évidemment, donner à ce vers au sens plurivoque une valeur exclusivement autotélique serait une réduction. Mais dans ce poème, le *comment dire* l'amour paraît aussi important que le *dit* de l'amour, les deux thèmes étant sans cesse entrecroisés. Comme le dit van Schendel: «la stratégie d'amour n'existe nulle part que dans ce qui la montre, un texte — s'il a cette capacité.» (p. 11). Bonheurs et difficultés de l'expression et de l'amour se fondent dans ce que le poème fait et dit. «L'amour là, en dessus, comme une vitre, et l'épaisseur.», dans son mouvement rétentionnel, tient la contradiction entre l'évidence de l'amour, l'affirmation, le *dit* de cette évidence (l'amour là, j'aime, etc.) et la quête d'une *manière* de l'expression d'un *dire* que le *dit* n'épuise pas, plus proche du *faire*, du *geste*, que ne l'est le *dit*.

Malgré les «étranges» rapprochements de la concaténation (dans la phrase «Le dire comment...»), une série de rapports autres se tisse, transversalement, entre les mots — et avec le reste du poème. Outre ceux déjà mentionnés, on peut ajouter une rime qui apparie le *figuier* au *sentier*, lui-même lié à *aimé* par une assonance. Il faut citer également trois séries consonantiques importantes qui traversent la strophe: les /R/ (hérisse, dire, par le haut, prolonge, l'ouvert, demeure, hérisson, ventre, l'amour, vitre, épaisseur), les /m/ (j'aime, suis aimé, comment, demeure, mange, l'amour, comme); les /s/ (hérisse, suis aimé, sentier, hérisson, en dessus, l'épaisseur), ainsi qu'une série de voyelles nasales (comment, sentier, prolonge, mange, hérisson, ventre, en dessus).

Il s'ensuit une sorte de continu entre les signifiants; ce qui permet de dégager de l'ensemble une isotopie de l'éros, par des traits sémiques qui lient les lexèmes à l'univers sexuel et amoureux, féminin et masculin, et parfois les deux: «j'aime», «hérisse» (/masculin/, à cause du rapprochement possible avec l'érection), «suis aimé»; le «haut» du «sentier» (/féminin/: /long/, /étroit/, /intérieur (de la forêt ou du corps)/) qui «prolonge» ((fém./, /long/) «l'ouvert» (/fém./); «mange» (/oralité/); «hérisson doux» du «ventre» (connotation féminine à cause de la /rondeur/ du hérisson; masculine à cause de la relation avec «hérisse»); «figuier» (le figuier, par sa forme, a une connotation phallique; par contre, la figue[29], qui est

un «réceptacle charnu portant les fruits» aurait une connotation féminine; la *figue peut aussi présenter des traits du hérisson*: la rondeur et, si on la considère comme *figue de Barbarie*, les piquants). On pourrait constituer une autre série, depuis l'ambivalence amour/ haine, dans la suite du paradigme instauré par l'amour et l'offense à la première strophe[30]: *aime, suis aimé, ouvert, hérisson doux, L'amour là* (/amour/); *hérisse, hérisson* (/haine/); *mange, figuier, vitre, épaisseur* (ambivalents)[31].

La dernière strophe reprend avec le «délié»; son premier vers est très proche du précédent, par son grand nombre de groupes supérieurs et de marques (dues ici à la quantité des mots phonologiques, aux répétitions lexicales et phonétiques, à l'homophonie «aile», «elle», «et l'aile»). Mais ce vers s'oppose aux autres lignes très segmentées par un trait: on n'y trouve plus d'énoncé explicite sur l'amour. Déjà, le précédent effaçait la forme conjuguée et personnelle de aimer. «Je» revient en *h*, mais comme sujet passif de «manger», dont le sujet implicite serait le «tu», qui dans ce vers, devient «elle». Variation de variations, ce vers recompose des éléments antérieurs avec de nouveaux, par *diminutions* et *réversions*: «en dessous» est le contraire de «en dessus» de la ligne précédente; «Mangé je suis», écho de «Respiré je suis», rappelle aussi, en diminution, «...l'ouvert de la demeure *où je le mange*». C'est à toute la dynamique de l'échange que renvoie, dans son mouvement rétentionnel, ce vers. Les nouveaux éléments: «elle y a l'aile, et l'aile moi», la poursuivent, dans un mouvement d'identification du «elle» et du «moi» qui passe par l'«aile».

Les deux derniers vers brisent à nouveau le mouvement des segments courts. Ils instaurent également une rupture, du point de vue lexical et sémantique, avec l'ensemble de la distance: tous les lexèmes y sont nouveaux. L'avant-dernier vers peut facilement s'assimiler à l'alexandrin, dont la symétrie est appuyée par une rime intérieure: «Le vert est dans le bleu (6) l'identique des yeux (6)». Il est suivi du vers le plus bref de toute la distance: «Et la distance de l'iris.»

Ces deux vers ont, comme «Toute fleur appariée est une offense au respirant», des traits de l'énoncé sapiential, de la maxime. L'usage de l'article défini «le» devant les substantifs, l'emploi du verbe être au présent, l'effacement du sujet de l'énonciation, donnent à cet énoncé une valeur généralisante, essentialisante. L'alexandrin, avec sa rime intérieure, renforce, par sa symétrie, ce caractère aphoristique. Tout comme dans la première «maxime» du poème, les éléments syntaxiques, prosodiques, rythmiques qui

donnent à cet énoncé une allure assertive, sapientiale, sont, arrachés à leur fonction habituelle par une sémantique opaque, énigmatique. Ce qui donne, encore une fois, l'allure, l'intonation, la voix de l'évidence à un énoncé auquel l'«épaisseur» sémantique confère plutôt une apparence de mystère. Par ailleurs, bien qu'apparemment éloignées du point de vue sémantique du reste du poème, ces dernières lignes en offrent un écho ténu dans l'ambivalence entre proximité (dans le bleu l'*identique* des yeux) et «distance», et dans la double entente que permet l'iris (œil et fleur), écho qui les rapprochent de la «maxime»: «Toute *fleur appariée*...».

Les métamorphoses du rythme et la valeur

Les analyses des «Distances» *2.* et *3.* ne donnent qu'un aperçu des rythmes de l'œuvre de van Schendel. En comparaison avec la série de poèmes homogènes qui composent *Arbitraires espaces* de Jean Tortel, les suites de l'*Extrême livre des voyages*, par exemple, apparaissent fort diversifiées, marquées par la profusion de l'invention. Resituée dans la poétique de van Schendel, cette diversité prend tout son sens. La poétique expose à maintes reprises l'utopie d'une écriture plurielle, polyphonique, hétérogène. Cette diversité pourrait aussi être mise en relation avec ce que dit le poète du rythme comme «événement circonstancié du langage, [qui] déploie le texte à travers la mémoire du temps présent» (1990: 88), et qui n'est pas indifférent à la référence, à la circonstance. La variété des rythmes serait liée à la fonction critique assignée par l'auteur à la poésie[32]. Mais si le rythme n'est pas seulement pour lui un «événement circonstancié» mais aussi la «mémoire» et surtout la mémoire d'un sujet, passant par une voix, on devrait pouvoir dégager certains modes de fonctionnement récurrents, spécifiques à son œuvre.

Les contrastes syntaxiques et intonationnels

Comme le fait observer Chantal de Grandpré (1986: 229), la relation entre vers et syntaxe évolue au cours de l'œuvre. Les lieux où se produisent des juxtapositions sans marque de relation syntaxique varient d'un recueil à l'autre. À l'intérieur de l'*Extrême livre des voyages*, ce rapport vers-syntaxe est changeant, et ce même s'il n'y a pas beaucoup de rejets. La variété se construit

plutôt autour d'une opposition entre vers liés (dans la syntaxe et l'intonation) et vers coupés par les signes de ponctuation qui séparent les éléments juxtaposés. Dans certains poèmes, comme la seconde distance, les énoncés prédicatifs juxtaposés se succèdent, vers après vers, pour donner à ceux-ci une dominante «liée». D'autres poèmes privilégient plutôt les séries de juxtapositions, qui font un vers hachuré. Dans ces séquences, la syntaxe est plus souvent nominale — bien que l'on retrouve de courts segments prédicatifs (voir en particulier la «Distance *9.*»). Mais la plupart du temps, van Schendel joue sur le contraste entre vers liés et déliés, entre subordinations et juxtapositions, entre segments longs et courts, suspensifs et conclusifs, comme dans la troisième distance.

Même dans les poèmes en prose, on retrouve ces contrastes ou ces dominantes. Dans «Intermezzo *14.*» (tableau VI), les énoncés canoniques assertifs dominent. La plupart des phrases sont constituées d'un groupe supérieur conclusif, parfois de deux, l'un suspensif et l'autre conclusif. La majorité de ces segments sont courts. On ne rencontre qu'une phrase à trois groupes supérieurs, pourtant très fréquente chez van Schendel[33]. Ailleurs, le poète joue davantage des contrastes entre courtes phrases fermées sur elles-mêmes et longues phrases accumulant les juxtapositions (et les groupes suspensifs). On peut voir de tels contrastes dans un passage de «Pâlir de voix» (tableau VII); ici, en plus, une longue phrase, entrecoupée par la ponctuation et les paragraphes, succède à une série de phrases brèves serrées dans le même paragraphe.

Les choix syntaxiques — qui sont des rythmes, avec leur incidence sur la longueur des groupes et le continu-discontinu de l'intonation — sont liés à la valeur. Ils font parfois appel à une mémoire rythmique. Dans la «distance *9.*» (p. 23), la brièveté des syntagmes juxtaposés et le paradigme rythmique que plusieurs d'entre eux forment (◡◡—) évoquent un rythme de comptine, qui a une fonction performative par rapport à l'énoncé:

◡ ⏖— ◡ ⏖— ◡ ◡ — ◡ ⏖ —
À cascade, et petits, les deux pas de comptine

◡—⏖—⏖— — ◡ ◡ — ⏖ ◡ —
Ici dit-on dirandes, brandes, amarande, comptes ronds

◡ ◡ — ◡ ⏖ — (⏖) ◡ — ◡ ◡ —
À l'envol, à pied franc, sang de ciel tu le changes

Dans «*Intermezzo*» «*14.*» (tableau VI), l'accumulation

d'énoncés assertifs, impersonnels, brefs et conclusifs mime ironiquement un rythme de discours autoritaire (dont l'allure répétitive, martelée, convient à la référence à Goebbels). Le poème «Andante» *26.* (p. 56[34]) a une syntaxe entièrement nominale, participiale ou infinitive, à l'exception d'une forme passive («(D'un cercueil sans fond est regardé celui qui le croise)») et de la dernière phrase, qui comporte le seul verbe actif («À nous aussi, je le désire.»). Bien que les groupes ne soient pas de même longueur, leur juxtaposition systématique, leur similitude syntaxique, ainsi que la multiplication des marques les apparentent. Or, l'absence de verbes conjugués à la voie active et la densité des marques surviennent dans un texte dominé par l'isotopie du /figement/, que des réseaux phonétiques mettent en valeur[35].

Le poème intitulé «*Muchachita*» (tableau VIII) n'a que des vers liés. Deux distiques (1 et 3) sont composées de phrases complexes, formant un vers suspensif et un conclusif. Les deux autres strophes (2 et 4) sont composées de deux et trois vers, chacun d'entre eux recoupant exactement une phrase canonique conclusive. Ce poème oppose deux systèmes axiologiques associés respectivement aux deux «actants» du texte: la «petite fille» et l'«oncle[36]». À chacun de ces actants et de ces systèmes correspondent deux strophes: la première et la troisième pour la petite fille et les deux autres pour l'oncle. La phrase assertive, fermée avec le vers, est ici associée aux valeurs de l'oncle.

VI- Poème en prose, groupes supérieurs courts, conclusifs; «Intermezzo», «*14.*» (p. 47-48).

___1↓_____4↑_____2↓_____7↓
«Oui. Et puis beau temps, mal temps. On nous fait des politesses.
_____4↓ _____5↑_____5↓ _____3↑ ____
On nous honore. Avant la ciguë, voici le salaire. On nous dit: voyez
_____6↓_____6/7↓ _____5↓ _____
comme on est bon. On fait oublier le reste. On est très plastique. On a le
_____6↑ _____5↓ _____
cœur au ventre, à nous la bouillie. Goebbels a pris du ventre et des
____10↓ _____15/16↑ _____
manières. Il conduit d'un gant blanc les hélicos de l'objectivité, car il est
_____7↓_____3↑_____7↑_____6↓
très libéral. Par justice, il exécute les millions, les enfants sont suspects.
_____7↑_____7↓
On apprend la propreté, on est très civilisé.

VII- Contrastes syntaxiques et intonationnels: «Pâlir de voix» (p. 77)

_____3↓ _____3/4↓_____5/6↓____
Vent de brume. Il y a brume. Il y a lourd au sol. Il y a
_____5/6↓ _____3/4↑ _____4/6↓ _____3/4↓
léger d'air. S'il y a brume, il n'y a point de vent. Il y a vent:
____1↑ _____6/7↓ _____4↑_
moucheron herbes, plumes font gibet lever. J'en sais bien d'autres, ce
_____5↓ _____5/6↑_____
n'est pas roman. Il y a vent mais brume, l'impossible est
_____5↓_____7↑
seul vrai. Je n'en dis sans ruse ou guiche

_____3(↑)
qu'à sourdir

_____4↑
à l'égrillade,
_____3↑ _____3↓ou↑
(passe le mot, passe-le moi)

_____9↑
«allegria» allégriant au plus simplifié

_____5/6↑_1↑_____6↓ _____
et je te les dérange, oui, pour voir et pour entendre; rien de
_____
médit n'est caché aux complaisances qu'il faut œuvrer de
_____21/22↓
l'honnête doigt critique;

_1↑_____10↑ _____3↑_____
«voire» oui, voirdisant car le dire en vérité, oui pour ouïr, l'on se
oui (même) _3↑ _____4↑____(1↑)
voit, oui l'on s'entend, voire

_____(10)11↓ _____6↓
au débusqué des petits jeux «moi-je». Un crabe est éclissé.

VIII- Rythme, syntaxe et valeurs: «*Muchachita*» (p. 140)

_____↑ _____↑

⏝(–)∪— ∪ (∪) — (∪)(∪)⏝ — (∪) — ∪ (∪) —
Petite fille,|| tu ne vaux que le veiné de mauve et de jaune,||

_____↓

∪ (—̍) ∪∪— ∪ ∪̍(∪)(—) (∪) — ∪ —
La bille amusée| d'un plissement de peau| sur l'œil.|||

_____↓

— (∪) ∪̍(—)(∪) ∪ —
L'oncle| bombarde les billes.|||

_____↓

∪(∪) ∪(—)(∪) ∪ ∪ —
Elles éclatent vers l'égout.|||

_____(↑)

∪(∪)(—)(∪)∪̍ ∪—
Tu venais de respirer|

_____↓

∪ (—̍)∪∪ ∪ — ∪̍(—) ∪∪ ∪̍—
Un reste de bouquet| repris à la rigole.|||

_____↓

∪ ∪ ∪̍ ∪ (—) ∪ ∪(—) ∪ —
Il ne pourra pas en cueillir l'odeur.|||

_____↓

∪ ∪ (∪) ∪ ∪ —
Il ne le pouvait pas.|||

_____↓

— ∪ ∪(—)∪ ∪ —
L'oncle| est l'aveugle d'un trône.|||

La tension entre l'«hétérogène» et l'«indissociable»

La tension entre l'hétérogénéité et l'indissociabilité (des fragments, notations, etc.), apparaît un peu partout, dans les textes de van Schendel, de différentes manières, du moins, si l'on entend par là les tensions entre la conjonction de l'hétérogène et la disjonction du semblable. Mais cette tension, telle que décrite dans la poétique de la «discontinuité» («De l'œil», 1980) et dans celle de l'«hétérogène» (*Autres. Autrement*, 1983), c'est-à-dire celle qui pourrait être issue d'un mécanisme citationnel et de sa transformation par le travail des formes, est encore plus apparente dans *De*

l'œil et de l'écoute que dans l'*Extrême livre des voyages*, qui est loin de l'éliminer toutefois[37]. Dans ce dernier livre, on trouve surtout une conjonction du différent par le travail métaphorique et les contrastes de tous ordres, puis une disjonction du semblable, à travers le jeu des variations (diminutions, augmentations, réversions...). Ce fonctionnement, analysé dans la distance *3.*, revient aussi dans certains poèmes en prose, notamment dans les grandes suites de «Chant de la bombarde». Le jeu citationnel se situe, davantage que dans les énoncés, au niveau énonciatif: prosodie assertive qui donne l'apparence de notations «faussement banales» à des énoncés très métaphoriques, prosodie d'énoncés sapientiaux, de comptines, etc.

On peut citer, comme exemple plus proche du travail pseudo-citationnel, un extrait du «*Couplet de l'hétaïre*» qui vient du recueil *Dit des mots démis* (voir tableau IX). Ce texte est marqué par l'«hétérogène» et le «discontinu». Il comporte plusieurs modes d'énonciation différents: discours direct (v. 1, 2, 4, 5); discours narratif ou descriptif (v. 3, 7); discours rapporté sans les virgules (v. 6); discours indirect libre (v. 8 et suivants). On a aussi plusieurs registres de discours: intégration du parlé «C'est pas demain la veille», «On y va dans la cave», «C'est pas ce qu'on y fout»; discours «neutre» «Une voix parvient des cuisines»; ton «littéraire» «Ne rime pas la mer je suis ton hétaïre»; expressions figées «ça sent la soupe chaude», etc. Les divers modes d'énonciation s'enchaînent souvent sans ponctuation à l'intérieur du vers, se trouvant ainsi liés par une pseudo-continuité. En même temps, ces séquences paratactiques ont pour effet de créer de la discontinuité dans le vers. Par ailleurs, certaines séquences débordent le vers, pour former un rejet: «... ça sent la soupe/Chaude...». Ceci entraîne des dissymétries, des contrastes.

On retrouve ici, d'une autre manière, l'opposition entre lié et délié analysée dans la distance «*3.*»; des vers hachurés, par les effacements syntaxiques ou la ponctuation, s'opposent à des vers continus. Des contrastes sur le plan de la disposition des groupes, de l'organisation syllabique et accentuelle, renforcent le caractère d'hétérogénéité des segments. À côté de vers très asymétriques:

5	Chaude| à rognons de rat.|||	6
6	Je te la fais la fête | dit-elle | et d'abord la toilette.|||	13/14

on voit des vers qui pourraient s'entendre comme des alexandrins:

10 À casser la chevrette| aux cornes d'une fête| 10/12
13 Ne rime pas la mer| je suis ton hétaïre| 11/12

On a peut-être là un exemple du jeu paradoxal entre mesure et démesure qui fait entendre les dissonances, les différences de chaque parole (voir 1980: 231). La «dissonance» apparaît encore plus nettement lorsque, entre ces vers 10 et 13, qui deviendraient, dans un contexte métrique, des alexandrins, surviennent deux dodécasyllabes (v. 11 et 12) dans lesquels la référence au langage parlé empêche toute assimilation avec le mètre classique. Il y a ici deux modes de «référence déboîtée», de «transcription critique» de l'histoire des paroles et des rythmes: la référence au langage parlé est transformée par la référence à l'alexandrin dans ces deux vers et dans les vers immédiatement précédent et suivant[38]; réciproquement, le rappel de l'alexandrin est «démis» par le registre de langue, et surtout par l'omission du «e» et de la seconde négation dans la deuxième hémistiche du vers 12, et l'obligation, pour arriver au compte, d'élider le «e» de «soupe» et de maintenir celui de «ce» — ce qui serait illogique dans un contexte métrique traditionnel.

11 Tu me diras| mon chou| ma laitue| mon frisé| 11/12
12 À la soupe| ces temps-ci| c'est pas ce qu'on y fout| 11/13

Plusieurs traits d'organisation distinguent ce poème d'un collage au sens étroit (juxtaposition arbitraire). On peut citer la déformation d'expressions figées («ça sent la soupe/Chaude à rognons de rats») et l'engendrement de parties du textes à partir d'éléments (phonétiques et prosodiques) de ces expressions, comme ici: «*C'est pas demain la veille* (6)| on y va dans la cave (6)». Malgré la discontinuité du sens qui résulte de l'assemblage, des formes de continuité s'en dégagent. Ce sont, par exemple, celles de certaines isotopies (comme l'/alimentation/), qui se dessinent grâce à un aplatissement des plans littéral et métaphorique: des expressions figées («ça sent la soupe chaude») s'entendent ici à la fois métaphoriquement (dans leur sens usuel) et littéralement (à cause de «une voix parvient des cuisines»). On a aussi des rappels qui, par-delà les contrastes, apparient des vers éloignés ou rapprochés dans l'espace du poème: «Qui s'y mange? (vers 1 et 2); «ça sent la soupe» (v. 4) et «À la soupe» (v. 12); «Je te la fais la fête *dit-elle* et d'abord la toilette» et Un centaure forcément *dit-elle* pensez-y» (v. 6 et 8). Les dodécasyllabes possibles participent des rappels.

IX- La tension de l'hétérogène et de l'indissociable: «Couplet de l'hétaïre» (extrait) (1980: 203)

⏚ ∪ — ∪ — ∪ — ⏚ ∪ —
1 Qui en rit,|| s'y lèche,|| y mange?||| Qui s'y mange?||| 10

⏚ ∪ — ∪∪∪(—) ∪ —
2 Qui s'y mange,|| à imiter le temps?||| 9

∪(∪) — ∪ — ∪ ∪ —
3 Une voix| parvient| des cuisines| 7/8

∪ ∪ ⏚(—) ∪ — ∪ (—) ∪ ×
4 À s'y brûler la tempe,|| ça sent la soupe 10

— ∪ ⏚(—) ∪ —
5 Chaude| à rognons de rat.||| 6

(∪)(∪) ∪ ⏚ ∪ — ⏚— ∪ ⏚(—) ∪ ⏚—
6 Je te la fais la fête| dit-elle | et d'abord la toilette.||| 13/14

∪ — ∪ ∪ ∪(—) ∪ —
7 La bouche| a des défauts de langue.||| 7/8

∪ ∪ — ⏚∪ — ∪ — ∪ ∪ —
8 Un centaure| forcément| dit-elle| pensez-y| 11

∪ ∪ (∪) — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
9 C'est pas demain| la veille| on y va dans la cave| 11/12

∪ ⏚(—) ∪ ∪ — ∪ (—)(∪) ∪(∪) —
10 À casser la chevrette| aux cornes d'une fête| 10/12

∪ (∪)∪— ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪—
11 Tu me diras| mon chou| ma laitue| mon frisé| 11/12

∪ ∪ —(∪) ∪ ∪ — ∪ (—)(∪) ∪ ∪ —
12 À la soupe| ces temps-ci| c'est pas ce qu'on y fout| 11/13

∪ ⏚(∪) ∪∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪—
13 Ne rime pas la mer| je suis ton hétaïre| 11/12

⏚ ∪ — — — ∪∪— ∪ ∪∪—
14 Queue d'haleine| toi| bouc| Ixion| fils d'Ixion| 12

⏚— (—) ∪ — —⏚— ∪ ⏚(—) ∪ ⏚—
15 Trésor| planche à duc| ah ducats| les billets à déveine| 14
[...] (1980: 203[39])

Le rôle de l'organisation phonématique

Dans l'œuvre de van Schendel, l'organisation phonématique a une fonction rythmique importante. L'analyse de la distance «*2.*» a montré le rôle des récurrences sonores: motivation des métaphores; création d'un continu interne au vers; tension entre ce continu phonique et le discontinu sémantique dans le vers; ajout de marques; tension entre ces marques et le continu intonatif. Dans la plupart des poèmes de van Schendel, la saturation sonore joue un rôle analogue, à ceci près que lorsque les textes ne sont pas versifiés, ce n'est pas le vers qui sera lié par les récurrences, mais un ou plusieurs segments (mot phonologique, groupe supérieur, phrase et parfois paragraphe), et que les vers (dans les poèmes versifiés) ne sont pas toujours dominés par un continu intonatif, mais parfois par la juxtaposition de syntagmes brefs. Dans le poème «Andante» «*26.*», disposé en prose, on peut voir comment des figures phoniques créent une unité interne à certains segments et des contrastes d'un groupe à l'autre (tableau X).

X- Séries phonématiques, récurrences et contrastes: «Andante», «26.» (p. 56)

1° Ensemble et sans succession: **ãsãblesãsuksɛsjõ**: échos /s/, /ã/

2° ligotés de pas et de tête: **lig tedəpazedətɛt**: succession d'occlusives, qui contraste avec les constrictives sifflantes du segment précédent

3° sans avance possible: **sãzavãs(ə)pɔsibl**: rappels de 1°: échos /ã/, /s/; /bl/ de «ensemble»; rappel de /p/ de 2°

4° L'image d'une image de nous qui voyageons: **limaʒ(ə)dynimaʒ(ə)dənukivwajaʒõ**: échos dominés par /m/, /ʒ/ et /i/, /a/

5° un figement; **œfiʒ(ə)mã**: condense les phonèmes du groupe précédent (/m/, /ʒ/, et /i/), comme il le commente du point de vue sémantique; la dominante de consonnes sonores dans ces deux segments (4 et 5) leur confère une valeur contrastive en regard du précédent, dominé par les sourdes

etc.

À ce jeu des rappels (dans le segment) et des contrastes (d'un segment à l'autre), s'ajoutent des retours plus éloignés dans le poème. Il arrive que les débuts et fins de vers ou de segments soient marqués par des récurrences, comme dans la distance «*2.*». L'ensemble de ce travail phonématique contribue à construire la valeur dans un texte.

Dans «*Muchachita*» (tableau VIII), les récurrences rapprochent ou opposent des valeurs liées à l'oncle et à la petite fille. Comme dans «Andante, *26.*», on a parfois l'impression, dans ce texte, que les agencements lexicaux sont générés par un enchaînement phonétique plutôt que par une logique sémantique et référentielle; ici encore, les figures d'écho agissent comme élément d'unification de segments et comme élément de contrastes entre eux.

Les échos, créant des liens entre les mots, forment des figures de signification. Une figure d'inclusion relie «Fille» (/i/) et «tu» (/t/) à «Petite» (/tit/), ce qui renforce l'adjectif. Les sonorités aiguës de ce début de vers s'opposent aux graves de la séquence qui suit: «ne vaux que le veiné de mauve et de jaune», dans laquelle les phonèmes s'entrelacent:

... nəvo kələvɛne dəmovedəʒon: vo/vn/ov/on: 12/13/21/23

De ce fait, elles nouent les sèmes de «veiné», de «mauve», de «jaune» (liés à la sensation) avec ceux de «(ne) vaux (que)». Les premiers sont liés au visuel (le dessin du veiné, et la couleur du mauve et du jaune) et à la finesse (du veiné). L'entrelacement des figures phoniques renforce la connotation du peu de valeur rattachée, par la métaphore, à ces éléments qui appartiennent à l'univers de *Muchachita*. Dans le second complément, un écho relie le début et la fin du vers: «bille» «œil», qui sont unis, sémantiquement, par la brillance et la sphéricité. Cet écho embrasse celui de «bille amusée» et «plissement» et celui de «plissement de peau». «Bille» rimant avec «Petite fille», il est possible de lire ce vers selon une isotopie de l'enfance et du jeu, du plaisir: le «plissement de peau sur l'œil», lié à «La bille amusée» peut évoquer le sourire. Le /o/ de peau, qui reprend celui de vaux, mauve, jaune, établit un lien entre les deux compléments: ceux-ci appartiennent au même univers de jeu, d'enfance, de couleurs, un univers petit, frêle («veiné»), ou fragile («tu ne vaux que»). Plusieurs lexèmes renvoient par ailleurs au corps: «veiné», «plissement», «peau», «œil».

Un autre écho unit, dans la strophe suivante, «oncle» à «bombarde», créant, par les sons, une motivation du rôle agressif de cet

acteur. Ces mots contiennent les seules occurrences du phonème /õ/ dans le poème. Ce début de sonorité grave s'oppose à la suite du vers, plus aiguë: «les billes», qui rappelle, de la strophe précédente: petite fille, la bille, l'œil. Ce contraste actualise l'opposition axiologique du poème: les valeurs destructrices rattachées à «l'oncle» sont dirigées contre celles de la «petite fille». L'allitération «bombarde» et «billes» met en évidence le contraste /force/ vs /fragilité/.

Les deux vers suivants, «Tu venais de respirer/ Un reste de bouquet repris à la rigole» sont semés d'échos multiples; «respirer» rassemble les phonèmes récurrents:

a) venais de respirer, reste de bouquet: ɛdʀɛʀ/ʀɛdɛ
b) respirer, repris, rigole: ʀpiʀ/ʀpʀi/ʀi

Ces échos motivent une série /olfactive/. Un lien, peu perceptible en première lecture, mais important quand même puisqu'on le retrouve aussi au vers 9, s'établit entre «Elles éclatent vers l'égout» et «un reste de bouquet repris à la rigole»: le passage de l'occlusive sourde /k/ à la voisée /g/ (au vers 9: oncle, aveugle). Égout et rigole désignent tous deux des conduits d'écoulement de l'eau. Le premier, associé aux déchets et à la *puanteur*, a une valeur nettement péjorative que le second n'a pas. L'isotopie olfactive, par le biais de «égout» et «rigole», crée un lien entre l'isotopie de la destruction, rattachée à l'oncle, et celle des sensations vivantes du corps, rattachée à la petite fille, pour les opposer, encore.

Les deux vers suivant sont liés par le sens et la phonétique: «**Il ne pourra pas** en cueillir l'odeur/ **Il ne** le **pouvait pas**.» La répétition du futur au passé montre la permanence d'un «non-pouvoir» de l'oncle vis-à-vis d'un «pouvoir» de la petite fille: celui d'un rapport aux sensations agréables, vivantes. Des échos permettent de montrer les relations qui fondent l'opposition, entre cette strophe (impuissance à «respirer» de l'homme) et la précédente (sensibilité de la petite fille), comme le fait la métonymie «cueillir l'odeur», qui par le son /ʀ/ renvoie à «respirer», dans la strophe antérieure.

Le dernier vers, «L'oncle est l'aveugle d'un trône» a le même schéma syllabique-accentuel que le seul autre vers où apparaît le mot «oncle»:

— ∪ ⏚ — ∪ ∪ —
L'oncle bombarde les billes.
— ∪ ∪—∪ ∪ —
L'oncle est l'aveugle d'un trône

Ce rappel, par «billes», nous renvoie à la première strophe (à «bille», «œil», «fille»). De plus, le vers final rime avec le vers initial («trône», «jaune»). Ce rappel et cette rime créent une association entre le dernier vers du poème et sa première strophe, qui met en valeur, encore une fois, l'opposition entre les deux acteurs. D'un côté, le «pouvoir» de l'oncle — identifié au trône, symbole d'opulence et de puissance — est opposé au peu de pouvoir de cette petite fille, dont la valeur est comparée à celle d'une «bille» et du «veiné de mauve et de jaune». De l'autre, l'impuissance de l'oncle («l'aveugle d'un trône») à voir est opposé aux évocations visuelles rattachées à la petite fille («le veiné de mauve et de jaune» et «l'œil»).

La saturation phonique sert parfois une dimension performative du texte. Elle participe donc du caractère actif, pragmatique du rythme, dont parle van Schendel dans «Le rythme fait le sens et n'oublie pas la référence» (1990). Ce caractère pragmatique apparaît assez nettement dans le passage de «poétique» suivant (voir tableau XI). La phrase «Une commune répétition...» est marquée de nombreuses occlusives:

yn(ə)kɔmynʀepetisiõ| kɔm(ə)d(ə)bagɛt| ʒuã| syʀœtʀõd (ə)bwakʀø
kpt/kdbgt/tdbk: 123/13'2'1'3/33'2'1[40]

Les occlusives miment la «répétition de baguettes» «sur un tronc de bois creux». La paronomase «Une», «commune» et «commune» renforce la similitude entre la «commune répétition» du discours et celle des baguettes.

Le texte dit: «Sur ces images, est visible une mesure: les lettres chantent par couple, ou par trois ou quatre, l'amour...». Le déictique «ces» semble renvoyer aux métaphores («images») précédentes, les «baguettes jouant sur un tronc de bois creux», l'«herbe divisée en touffes par façon de guerrier» ou «l'aisne du lit lissant les roses de l'hymen». Or, ces «lettres qui chantent par couple ou par trois ou quatre» peuvent être les échos observés dans la première phrase, ou celui de «herbe» et «guerrier», mais surtout, ceux de ces «images» qui «chantent l'amour»:

upuʀlamuʀ || lɛn(ə)dyli| lisãleʀoz(ə)dəlimɛn

La séquence «sur ces images est visible une mesure» fait aussi entendre plusieurs associations, elle mime aussi «les lettres chantent par couple»:

syʀsezimaʒ| evizibl| yn(ə)mɔzyʀ

Par ailleurs, deux chaînes consonantiques dominent ce texte, celle des /m/, concentrée surtout au début et à la fin et celle des /v/ plus importante dans la première moitié du paragraphe:

/v/	/m/
même mouvement	*émotion*
voix	mouvement
venue (des lettres)	même *motion*
venant	(vibrer) sélectivement
envahi (de sa résonance)	mais (restreint)
venue (des lettres)	commune
vibrer (sélectivement)	comme
(espace) variable	chemin
vers	l'amour
(suite de) vers	l'hymen
éveil	images
(herbe) divisée	mesure
visible (une mesure)	l'amour
	la main met (à l'oreille)
	la main met à la main
	(une antienne) d'outre-mémoire

Ces séries traversent les deux principales isotopies du texte, une première, autour de l'écriture, surtout réalisée par les /v/ et une seconde, autour de l'affectivité et du rapport à l'autre, surtout présente dans la série des /m/. Les séries s'entrelacent, par exemple dans «mouvement» (entouré par, *émotion*, *motion*, voix, venue des lettres), et dans «vibrer sélectivement», qui est associé aux «lettres», mais par le biais d'une «délicatesse du toucher». Les deux séries phonétiques motivent tout un réseau de relations signifiantes, tissé autour de la tension, centrale dans la poétique de van Schendel, entre les voix (la polyphonie, le rapport à l'autre, dans la «venue des lettres») et la voix (qui «fait vibrer sélectivement» les

lettres dans le vers et les suites de vers, ou, pour la prose, dans les groupes supérieurs).

XI- Analyse d'un passage de poétique («De l'écoute», 1980: 230-231)

_____(2)_____(6)_____(4)↓_____(5)

∪ — ∪ (—)∪ ⏚ ∪ — ∪∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ —
Le chant|n'est autre qu'une écoute|polyphonique.|||Car il est d'abord|
_____(4)9↓ _____3↑_____4/6↑_____

∪ ∪ ∪— ∪ ∪ — ∪ ⏚(∪) ⏚(∪) — ∪(∪)⏚(∪)
une *émotion*.||| C'est-à-dire,|| d'un même mouvement,|| d'une même
____4/6↑_____(5)_____(6/7)11/12↑_____(2)____(2)

⏚— ∪ ∪(—)∪ — ∪∪(∪)⏚(—) ∪ — ∪ — ⏚(—)
motion,|| un appel de voix| et une venue des lettres,|| les deux|venant|
_____(4)_____(4)_____(3/4)_____(3)_____

∪ (—) ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — (∪) ∪ ∪ — ∪∪ ∪∪(—)
en sens contraire| par le dehors| mais ensemble| par le corps|alors envahi
_____(10)28/29↓_____5/6↑↓_____(8/10)____

∪ ∪ ⏚∪ — ∪(∪) ⏚(—) ∪ — ∪(∪)∪∪∪(—)(∪)∪ ⏚ — ∪
de sa résonance||| Une venue des lettres:|| une délicatesse du toucher| qui
_____(9/10)_____(4/5)____(2/3)_____(3)____

∪ ∪ ⏚(—) ⏚∪∪(∪)— ∪ ∪ ∪—(∪) ⏚—(∪) ∪ ⏚ — ∪
les fait vibrer sélectivement| dans un espace|variable|mais restreint| qui
_____(5)28/32↑_____5/7↓_____

∪ ∪ ∪ — ∪ ∪(∪)(—)(∪)∪— ∪(∪)⏚(—)(∪)
s'appelle un vers,|| puis une suite de vers.|||Une commune
_____7/9↑_____(4/5) ___(2) _____ (5/6)10/12↓

∪∪∪— ⏚(∪) ∪ ⏚ — ∪ — ∪ ∪ (⊥) (∪) — —
répétition,||comme de baguettes| jouant| sur un tronc de bois creux.|||
_____4↓ _____4↓ _____4↑_____(2/3)_____

⏚ ∪ ∪— ⏚ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ —(∪)⏚∪(—)∪
Pour un éveil.|||Pour un signal.|||Sur le chemin,|| une herbe| divisée en
____(5) _____(5/6)12/14↓ _____4↑ _____(3/4)_____

— ∪ ∪(—) ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏚— (⊥)(∪)∪ — ⏚— ∪
touffes|par façon de guerrier.|||Ou pour l'amour,|| l'aisne du lit|lissant les
_____(7/8)10/12↓_____(4) _____(3)__(3/4)10/11↓↑____(2/3)

(—)(∪)∪ ⏚— ∪ ∪ ∪ — ∪ ⏚— ∪(∪) ⏚— ∪ — (∪)
roses de l'hymen.|||Sur ces images|est visible|une mesure:|||les lettres|

_____(3/4)5/6↑_____5↑_____2↑_____5↑_____

(—)(◡) ◡ — ◡ ◡ (—) ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡◡— ◡ ◡
chantent par couple,||ou par trois ou quatre,||l'amour,||et c'est littéral,||que la
__(3)_____(4)7↑ _____(3)_____(4)_____

— ⏚◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏚ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡(—)(◡)
main|met à l'oreille,||que la main|met à la main|par une antienne
_____(9)_____(4)_____(3)_____(4)27↓

◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ⏚ — ◡(—)◡ —
d'outre-mémoire|qui fait au chant|un tiers-œil|figé de peau.|||

Dans ce passage de poétique, l'organisation phonétique joue la plupart des rôles qu'elle assume dans la poésie. Les figures cimentent des groupes supérieurs. Ces récurrences provoquent une densité de marques, en suscitant notamment beaucoup d'accents initiaux (voir tableau XI). Outre ces récurrences locales, des séries se diffusent à travers l'ensemble du paragraphe, dans lesquelles se concentrent les valeurs du texte. Le rythme phonématique assume ici aussi une fonction performative, il fait ce que le texte dit, ou c'est plutôt le texte qui décrit son propre fonctionnement, dans ces lettres qui «chantent par couple...», que le poète «fait vibrer sélectivement» (tour à tour, des familles phonétiques sont mises en valeur).

Ce texte présente d'autres caractéristiques rythmiques récurrentes dans la poésie de van Schendel. Il joue, notamment, des contrastes entre groupes supérieurs longs, liés et groupes brefs, et entre intonations suspensives et conclusives (voir tableau). Et il dispose plusieurs formes de rappels parmi ces contrastes: un paradigme rythmique (◡◡◡—), dont les occurrences sont souvent disposées en début de phrase («Pour un éveil», «Pour un signal»., etc.); une succession de propositions nominales commençant par l'article «Une» («Une venue des lettres: une délicatesse du toucher...»; «Une commune répétition,...»); des répétitions variées, qui marquent souvent la *fin* des groupes («émotion», «*motion*»; «**par le** dehors», «**par le** corps»; «une venue des lettres»; «qui s'appelle un vers, puis une suite de vers.»; «que la main met à l'oreille, que la main met à la main»).

Ces reprises joueraient-elles ici un rôle performatif, marquant la «commune répétition», ou «mesure» relative — dans un texte qui frappe plutôt, de prime abord, par les contrastes entre ses groupes supérieurs — pour donner quelque impression sensible de la tension évoquée au début du paragraphe qui suit celui qui vient

d'être analysé: «Mesure. Mais démesure.»? C'est possible, puisqu'il y a d'autres exemples, plus probants que celui-ci, de performativité du rythme dans l'œuvre de van Schendel. Le rythme assume alors la fonction pragmatique que lui assigne l'auteur dans sa poétique (1990: 88). Toutefois, je ne pense pas que le poète, parlant du rythme comme d'une action, songeait seulement à la performativité. Dans sa poésie, la fonction pragmatique du rythme excède nettement le redoublement du dire de l'énoncé par son faire.

Le rythme au présent de la mémoire

C'est par le biais de cette fonction pragmatique que l'on pourrait décrire comment le rythme, dans l'œuvre de van Schendel, devient rythme poétique, fait système, par-delà la diversité des modes de présentation des textes. Le rythme assume un rôle actif au cœur de la dynamique de tensions et de paradoxes qui anime non seulement la poétique, mais aussi la poésie de cet écrivain. C'est le rapport entre le rythme comme «inscription actuelle», «événement circonstancié et singulier du langage» et comme inscription «historique» du «sens» à «intensité diachronique variable», qui fonde la cohérence de l'œuvre. Le rythme de van Schendel se caractérise, plus que ceux de Tortel et de du Bouchet, par son fondement dans une interdiscursivité. Sa poésie est animée d'un souci de marquer sa situation énonciative et référentielle, à travers plusieurs modes de tension entre mémoire et présent: mémoire (des paroles et des textes) et présent (de la circonstance); circonstance (historique) et énonciation (actuelle); etc.

Elle puise dans la mémoire rythmique et métrique de divers genres de discours: maximes, proverbes; alexandrins; comptines; énoncés assertifs des discours autoritaires; etc. Ces rythmes ou ces mètres assument parfois une fonction performative, comme la «comptine» dans la «Distance *9.*» (1987: 23) ou l'«incantation» dans «Poème au vent indien» (1980: 90[41]). Mais le plus souvent, ils sont utilisés comme référence «déboîtée», transformée, créant ainsi la tension entre inscription historique et inscription actuelle: des pseudo-alexandrins sont «faussés» par l'incursion de syntagmes figés de la langue parlée moderne dans le «Couplet de l'hétaïre» (1980: 202); une prosodie de maxime, de «loi générale», sous-tend un énoncé de part en part métaphorique, résultat d'une vision subjective, dans la «Distance *3.*» (1987: 21); le rythme monotone, répétitif, d'une succession d'énoncés assertifs brefs,

conclusifs, aux sujets impersonnels, mime le discours autoritaire de façon ironique dans l'«Intermezzo *14.*», 1987: 47-48).

La poésie de van Schendel puise aussi, dans la mémoire des discours, des fragments de texte ou des expressions figées, qu'elle transforme, d'un mot, d'une tournure, changeant *leur rythme*. Ainsi, de cette expression du langage populaire qui engendre prosodiquement la suite du vers qu'il initie: «C'est pas demain la veille on y va dans la cave» (1980: 202). Ainsi du télescopage de deux syntagmes figés («entre chien et loup»; «mi-chair-mi-poisson») qui va aussi dans le sens de la saturation phonique du vers et de la strophe où il apparaît:

> *Entre mi-chien mi-lièvre* une portière claque.
> L'écho fait brume au silence des crissements d'étoiles.
> *D'entre lèvre et ventre* parle toute fleur (1983: 26).

En intégrant dans le rythme du poème une expression figée, un proverbe, une citation («Et ce n'est pas Blanche ou l'oubli [...]» 1987: 75) tels quels ou transformés, l'écrivain instaure une dissonance entre mémoire et énonciation.

Il y a une autre caractéristique rythmique importante dans l'œuvre de van Schendel, que l'on peut aussi rattacher à l'un des grands paradoxes qui traversent sa poétique. Il s'agit de la syntaxe de juxtaposition, de la propension à l'énumération, voire aux listes. Ces juxtapositions ne sont pas toujours, en réalité de «vraies» énumérations; elles n'obéissent pas toujours à la loi de l'unité de classe fonctionnelle[42] qui caractérise normalement ces formes syntaxiques; souvent, un ou des syntagmes hétérogènes se glissent dans la suite: «Ma tienne, moi son tien, ride la peau, ride crapaud, ride au bluteau, paupière élevée, ride à l'iris, ride aux rides, tout le vent pour toi, pour moi.» (1987: 85). Ce souci d'énumérer, de préciser, d'ajouter, participe de la nécessité de constituer une *mémoire* en même temps qu'elle marque les traces d'un cheminement et d'une exploration de la parole. Sylvain Auroux, dans son *Histoire des idées linguistiques* (T.1, 1990: 23), dit, à propos de l'histoire de l'écriture, que «ce qui apparaît en premier, ce sont des listes de mots» et «qu'elles ont peut-être un rôle mnémotechnique, et, dans le cas des syllabaires, ont probablement servi à l'apprentissage de l'écriture». La «démarche additive» dont parle van Schendel dans le liminaire de l'*Extrême livre des voyages* (1986: 12) pourrait très bien, autant qu'au chemin, au «Cammin'» qu'elle décrit effectivement, s'appliquer à cette tendance énuméra-

tive de sa poésie. Et peut-être pourrait-elle, tout autant que les quelques références métriques ou les tensions entre contrastes et rappels, fournir une clé, pour la poésie, du paradoxe *mesure-démesure*, souvent évoqué dans la poétique. En effet, l'un des passages où ce paradoxe est exposé, qui parle d'une «mise en séquence, nombrée, dénombrée, démesurée», et un peu plus loin de «syllabaire gradué», avait été rapproché, par l'un des sens possibles de «dénombrer», de «énumérer, inventorier, recenser». Van Schendel parle ailleurs de «répétitions», de «décuples», de «centuples», qui produisent une «mue des situations». L'énumération, l'inventaire, sont bien sûr une manière de prendre la mesure de quelque chose: ils suscitent souvent, d'ailleurs, des paradigmes rythmiques; mais ils sont aussi, dans la prolifération qu'ils entraînent, une sorte de démesure. J'avais fait le rapport entre le «dénombrement», le «syllabaire» et ce que dit Jenny à propos de la *versura* et de la confrontation entre l'énoncé et l'idéalité métrique qui permet un ralenti et donne une autre entente du langage. J'avais proposé que ce dénombrement, en l'absence d'une métrique au sens strict dans la poésie de van Schendel, pourrait décrire[43] une sorte d'épellation du discours, une nécessité de *faire apparaître* l'«allure phonologique», le corps du langage, ce que le «faire vibrer sélectivement», par la «délicatesse d'un toucher», la «venue des lettres», pourrait confirmer. Car les énumérations de van Schendel ne sont jamais tout à fait de simples juxtapositions: elles sont généralement motivées par quelque rapprochement (lexical, phonétique, syntaxique, syllabique-accentuel, etc.), dans ce principe de variation qui a été évoqué plusieurs fois:

> Distendre à démesure,
> À conséquence de calcul: ainsi j'écris sur feu,
> Sur aurore, éclaboussure ou matière ductile.
> Il est question de toi, de nous, d'un boréal (1987: 40).

Cette motivation fait circuler le sens dans la matière des vocables, qui, tels des relais pour la mémoire, inscrivent l'entente (comme on dirait la vision) d'un rapport à l'autre, au monde, propre à l'écrivain.

NOTES

1. Joseph Melançon, dans «Le tracé d'un parcours critique: l'inscription de l'institution» (1986) a rendu compte des diverses facettes du travail théorique de van Schendel pour la période allant de 1959 à 1984. Il montre comment l'écrivain «construit une procédure de description et d'analyse du champ des pratiques sociales, y compris les pratiques littéraires, dont la théorie de l'institution deviendra la dynamique» (p. 241). L'activité théorique et critique de van Schendel ne s'exerce pas seulement dans la littérature; elle aborde aussi d'autres formes de discours, théoriques, politiques, etc. Bien que cette activité ne soit pas indépendante de la poétique et de la poésie (J. Melançon dit même que «le discours poétique est indissociable du discours théorique tout comme les pratiques, du politique» [1986: 242]), elle ne sera pas analysée ici, puisqu'elle déborde l'objet de ce travail.

2. Voir à ce sujet les articles rassemblés par Jeanne Demers dans le numéro d'*Études littéraires* intitulé *Ars poetica*, vol. 22, nº 3, hiver 1989-1990, et notamment sa présentation, «*Ars poetica, ars poesis*», p. 7-10.

3. L'emploi que font poètes et critiques de l'expression «art poétique» recoupe d'ailleurs souvent ce que Jeanne Demers appelle «poétique d'auteur». Van Schendel parle lui-même tantôt de «poétique», tantôt d'«art poétique» à propos de cette pratique.

4. Van Schendel qualifie les paratextes d'«entrecroisures» (voir 1980: 229). Il commente ce néologisme ainsi: «Le mot «*entrecroisure*» n'existe pas comme tel en français. C'est un composé, — une sorte de mot-valise bien tempéré, — de "*entrecroisement*" ("*incrociatura*"?) et du suffixe "... *ure*" dans "text*ure*", "tessit*ure*", «bris*ure*". Ce n'est donc pas du tout un enchevêtrement ("*groviglio*"), un brouillement des fils. La formation du mot indique, au contraire, une discontinuité soutenue dans le moment même du croisement ordonné. La chaîne et la trame d'une texture, précisément, suivent cette double pratique.» (1990: 91)

5. Un extrait d'entrecroisure donnera lieu, plus loin, à une analyse rythmique, pour cerner quelques parentés entre son écriture et celle des poèmes. Le rapprochement entre poèmes et entrecroisures est d'ailleurs affirmé plusieurs fois par van Schendel. Lorsque, par exemple, il commente, à l'intention des traductrices italiennes, un passage du texte «De l'écoute» — qui est un exposé de sa poétique — il en parle explicitement comme d'un poème. Ainsi s'exclame-t-il, après avoir tenté d'«expliquer» un passage de ce texte:

> Oh là, les grands mots! Je leur préfère l'«obscure clarté» du poème, qui est une pensée-forme intégrée, expansive, travaillant le matériau, la culture, la matière des émotions, leur histoire, leur présent dans l'acte, une pensée certainement plus dynamique que tout ce que les «explications» s'échinent à en dire (1990: 94).

Dans «De l'écoute», après avoir exposé une caractéristique de son écriture poétique, il affirme que l'écriture du commentaire la mime par certains aspects: «Ainsi de cette écriture, notamment de celle-ci qui la décrit» (1980: 229).

6. C'est du moins l'*une des* lectures possibles de la métaphore de l'*entrechant*: «Produire sa propre condition, c'est toujours, dans la transcription critique de l'histoire des textes et des rythmes, avouer sa propre histoire, ainsi ouvrir à l'*entrechant* celle des solidaires» (1980: 236).

> J'avais besoin d'un mot [entrechant] qui désignât un peu plus que le «*dialogue* des voix dans le chant», expression lourde et de peu de densité, donc peu convocatrice. [...] J'avais radicalement besoin de «entre» et de «chant».

«Entre», parce que tout le paragraphe requiert la *diffusion* et la *répétition* de cet acte d'amour: «cette *femme* qui écoute et qui *dit la lisse du chant, forme de mon écoute*, pour me convier moi-même à cet *entre-deux*, à cet *entre-plusieurs*». Sous cet aspect, «*ouvrir* à l'entrechant», reçoit une orientation sociale, mais aussi sexuelle et lyrique» (1990: 93).

7. Meschonnic parle d'historicité du rythme et du poème, mais n'aborde pas directement la question des relations entre le rythme et la manière dont un poème instaure un renvoi à la référence. Garelli, dans une optique phénoménologique, traite des relations entre la temporalisation du poème (dont participe le rythme) et sa «mondification», son déploiement en monde d'œuvre: les liens entre une telle mondification et les processus de référenciation du discours ne sont pas directement abordés. Par ailleurs, à certains égards, on pourrait dire que les conceptions mimologiques du rythme tracent une relation entre rythme du discours et monde, référence, par le biais de l'imitation (du corps, de la nature, etc.): mais les théories mimologiques (et je parle ici de la motivation de langue, et non de discours) présentent le problème de postuler (implicitement ou explicitement) un lien direct entre le langage et la nature, ou entre le langage et le corps. Le rapport évoqué par van Schendel entre rythme et référence n'est pas d'imitation, mais de construction du sens.

8. Chez Meschonnic, on retrouve une terminologie inversée. Pour l'auteur de *La Rime et la vie*, la signification est dans la voix, elle est l'acte de signifier même: «Si le sens est dans les mots, la signifiance est dans le rythme et la prosodie, la signification peut être *dans la voix*. Par la voix, la signification précède le sens, et le porte. Les mots sont dans la voix. Comme la relation précède les termes.» (1990 a: 88) Étant dans la voix, étant «relation qui précède les termes», la signification pour Meschonnic ressortit à un processus dynamique, alors que le sens se limite à la dénotation. Chez van Schendel c'est le sens qui est *acte* et la signification qui est dénotative.

Si je «traduis» approximativement sens et signification par dénotation et connotation, je dois ajouter que la connotation n'est pas le contraire de la dénotation, comme le suppose J. Cohen (1966 et 1979). Voir à ce sujet Meschonnic (1970: 51).

9. Peirce distingue en fait trois catégories d'interprétants: immédiat, dynamique et final. Le statut du dernier importe moins dans la discussion ici, puisque van Schendel n'y renvoie pas. Peirce en dit ceci: «Finally there is what I provisonally term the Final Interpretant, which refers to the manner in which the Sign tends to represent itself to be related to its Object. I confess that my own conception of this third interpretant is not yet quite free from mist» (Peirce 1960: 422).

10. Le problème que pose l'expression «signification conventionnelle» est qu'il pourrait suggérer une interprétation du type «norme» face à laquelle le sens, issu d'un «déboîtement», se développerait comme écart. Je ne crois pas qu'il faille le lire ainsi. Il me semble que la distinction que fait van Schendel entre sens et signification n'est pas une opposition polaire exclusive, du type de celle que fait Cohen entre dénotation et connotation. Le sens se rattache à ce qui est considéré par Peirce comme «dynamique», comme «ce qui a une relation réelle et qui produit un "effet" (au sens du terme tel qu'il est utilisé en physique) sur autre chose» (Peirce [Deledalle], 1978 32: 27, note 1). Van Schendel parle, pour produire une multiplication du sens, d'un processus interprétatif dynamique et riche, d'un «déboîtement» de la signification, mais non pas d'une «anti-signification» (émotive vs

conceptuelle, comme la connotation poétique vs la dénotation prosaïque pour Cohen).

11. À ce sujet, l'analyse que fait Jean-Jacques Thomas (1989) de «Guernica» et de «La victoire de Guernica» d'Éluard est intéressante. «Guernica» est, selon Thomas, un texte commémoratif qui décrit le fait historique en inscrivant la référence de manière «anecdotique» (le mot *anecdotique* se prête mal à la description d'un tel événement: je l'emploie dans le sens d'un rapport strictement désignatif entre texte et événement). «La victoire de Guernica» est un poème «qui transcende le mimétisme du fait particulier dans l'ordre de l'universel et de l'anhistorique» (p. 39); la présence du mot «Guernica» inscrit une référence historique qui est un déclencheur, dans un texte qui déborde (tout en maintenant) sa référence.

12. Les définitions citées dans cette partie de l'exposé sont extraites, sauf mention contraire, du *Petit Robert*.

13. Le mot est en italiques parce que c'est celui dont la traduction est discutée. Cet extrait fait partie de «Poème au vent indien», *De l'œil et de l'écoute* (1980: 90).

14. Ce n'est pas la première fois qu'une poétique du rythme nous entraîne au cœur du paradoxe, en particulier de celui qui rapproche *mesure* et *démesure*...

15. La façon dont van Schendel parle du «corps indivisible de sa socialité mais particulier de son histoire», en relation avec la voix et le rythme me rappelle la relation que fait Meschonnic entre sujet, corps, social, voix et rythme. Je n'y verrais pas tant une référence qu'une relative convergence, un point de comparaison. Le corps, pour Meschonnic, ne s'inscrit pas directement dans le langage; il n'est pas uniquement biologique, il porte l'empreinte de la socialisation du sujet. Par contre, le sujet n'est pas non plus entièrement déterminé par le social: il se construit, en rapport et en tension avec lui, à travers le discours.

16. Et cela est lié à son histoire, en tant qu'immigrant. La poétique de la discontinuité, dans «de l'écoute», est articulée autour de cette question de la diversité des paroles, des langues, des cultures, et d'une situation d'«exil».

17. L'orthographe habituel est plutôt «ricercare».

18. «L'aisne»: s'agit-il là d'une coquille ou d'un néologisme (accidentel ou non, mais maintenu par l'auteur) évoquant à la fois l'aine (le pli de la cuisse) et l'Aisne (une rivière du bassin parisien, où eurent lieu des batailles importantes lors des deux guerres mondiales; ou un département de Picardie, situé près de la Belgique)?

19. Ce rapprochement ne doit pas être considéré comme une identification: une commune utopie, poétique et éthique, ne signifie pas une théorie du reflet, tel qu'elle fut pratiquée dans certaines critiques sociologiques. Pour van Schendel, le poème est toujours «distance», «falaise entre l'écho et l'écoute»... (1983: 75).

20. Les définitions sont toujours extraites du *Petit Robert*.

21. Chantal de Grandpré (1986) fait d'ailleurs, dans le numéro de *Voix et images* où est publié cet entretien, un article où il est beaucoup question de ce travail de van Schendel sur les expressions figées.

22. Il fait aussi référence à l'un de ses recueils, *Dit des mots démis* dans (1980: 103-213).

23. Dans l'exposé, j'appellerai les séquences numérotées de 1 à 16 «distances», «séquences» ou «poèmes». Les plus petites séquences, notées de 1 à 36, seront désignées par les mots «sous-séquences» ou «strophes». La définition que donne Dupriez de la strophe permet cet emploi: «ensemble de vers limité par deux pauses étendues (silence ou ligne de blanc)» (1974: 210-213).

24. *Dirandes*: c'est probablement un néologisme, formé à partir de «dire» et de «ande», dont la triple reprise produit l'effet «comptine»; *amarande*: «Amarante → Immortelle, avec d comme désirée» (van Schendel, 1980: 177); *comptes ronds*: évoque le «pas de comptine» et comme ici, temporairement, le faire du poème (prosodie de comptine) renvoie à son dit («comptines»), je l'ai inséré dans la série «livre».

25. L'astérisque (que les linguistes utilisent pour des énoncés agrammaticaux ou des formules erronées) désigne une analyse accentuelle théorique — faite strictement d'après les règles syntaxiques d'accentuation de Milner et Regnault — mais qui s'avère en réalité peu plausible. Je n'y recours que pour mieux montrer ensuite ce qui impose la multiplicité des marques dans ces segments.

26. P. Ricœur emploie, dans *La Métaphore vive*, cette expression de «référence suspendue» pour décrire le processus métaphorique.

27. Dans les tableaux III et V, les *lettres* devant chaque vers ont été ajoutées pour faciliter les renvois. Les *chiffres* sont du poète.

28. On distingue dans le canon l'antécédent et les conséquents: «La mélodie, exposée par la première voix (*antécédent*), est reprise par les autres (*conséquents*), pendant que l'antécédent expose un nouveau motif, qui s'harmonise avec le premier, et qui, lui aussi, sera repris par les conséquent.» (Michel (dir.), 1958, article «canon».)

29. Ici, il est difficile de ne pas penser à la «figue» de Ponge. Un peu plus loin dans le recueil, on retrouve une allusion explicite à cette «figue»:

Ponge La balise est une figue à la dent pourpre,
Les hommes d'en haut l'ont déglutie.
Il n'y a plus de mots substituts des nageoires.
(p. 43)

30. Je dis amour/haine, faute d'une terminologie qui me permettrait de mieux rendre compte d'une tension, constante dans le poème, entre des contrastes tels la douceur vs l'agression, la proximité vs la distance, etc.

31. Cette ambivalence n'est pas seulement présente dans ce poème: elle se retrouve un peu partout dans les «Seize distances...».

32. Voir à ce sujet ce que dit Chantal de Grandpré à propos de la transformation de l'emploi de la parataxe dans le vers de van Schendel, et par conséquent de la transformation rythmique qui s'ensuit: «Dans les premiers poèmes, la parataxe a lieu dans le cadre du vers tandis que dans les proverbes et sentences d'*Autres. Autrement* la relation paratactique a plutôt lieu d'un vers à l'autre. La parataxe n'est pas la même d'un recueil à l'autre, car en même temps qu'elle investit rythmiquement le texte, comme marque de la parole, elle est aussi inséparable de ce qui est dit...» (1986: 229)

33. Comme: «Une enfance, on l'accueille, on fait l'intelligence,/On traverse les murs, d'ombre et blanc, muguets.» (1987: 23). Les exemples seraient très nombreux.

34. Ce poème a servi d'exemple au chapitre 4: voir les tableaux de ce chapitre.

35. Les lexèmes ou expressions suivants: «ensemble et sans succession», «ligotés de pas et de tête», «sans avance possible», «figement», «glomérule», «temps du plomb», «*années de plomb*» actualisent cette isotopie. Par extension, «l'image d'une image de nous qui voyageons», «l'ordre pour la mort en vie», le «doigt sans œil de l'icône» se rapprochent de cette isotopie, les deux dernières

expressions par leur caractère oxymorique. Le poème suivant s'intitule d'ailleurs «*Figé*». Les réseaux phonétiques seront examinés plus loin.

36. On peut dégager les oppositions suivantes:

petite fille	*oncle*	
petit	grand	
dominée	dominant	
non pouvoir	pouvoir	«de mort» (politique, militaire, économique, etc.) Il est dit de la petite fille: «Tu ne vaux que...»
pouvoir	non pouvoir,	*«de vie»*, par opposition et à cause des éléments sémantiques rattachés à chacun des acteurs: tout un vocabulaire de sensations (visuelles, olfactives, tactiles) est lié à la «petite fille»;il est dit de la «petite fille»: «tu venais de respirer/Un reste de bouquet» et de l'«oncle»: «Il ne pourra pas en cueillir l'odeur». Il est dit aussi que «L'oncle est l'aveugle d'un trône», etc.
inoffensif	dangereux	

37. De nombreuses références, à Dante, Ponge, Hölderlin, etc. indiquées explicitement dans les marges du texte ou entre parenthèses, montrent clairement que la «référence» textuelle est encore importante pour van Schendel. Un travail important sur les jeux d'intertextualité dans ces poèmes serait à entreprendre.

38. C'est d'ailleurs à cause des vers précédent (10) et suivant (13) que les vers 11 et 12 peuvent apparaître comme des «alexandrins». Sans ces vers, dont la référence à l'alexandrin est évidente, l'interprétation des vers 11 et 12 comme des pseudo-alexandrins serait forcée. Le vers 9 est aussi une sorte d'alexandrin déboîté par l'emploi du parlé: «C'est pas demain la veille on y va dans la cave.»

39. Les vers ne sont pas numérotés dans le texte de van Schendel.

Le signe | sépare normalement les mots phonologiques, et les signes || et |||, les groupes supérieurs. Ici, il y a des segments qui seraient, si la ponctuation avait été maintenue selon les conventions partout, des groupes supérieurs: «mon chou, ma laitue, mon frisé»; il y a aussi des segments entre lesquels manque le lien syntaxique, que ce soit une ponctuation ou un mot de liaison quelconque. J'ai noté ces deux cas par le trait simple en caractère gras: il indique une limite de mot phonologique et une rupture syntaxique, mais, contrairement au double ou au triple trait, que j'utilise pour les groupes terminés par une ponctuation (groupes supérieurs), ils n'indiquent pas nécessairement de rupture d'intonation.

Pour le compte des «e», j'ai éliminé tous ceux qui survenaient à la fin d'un mot phonologique. Les autres «e» qui peuvent être amuïs ont été marqués du signe (◡).

40. J'ai noté les occlusives sourdes par des chiffres dans l'ordre où elles apparaissent pour la première fois, et les sonores correspondantes par les mêmes chiffres avec le signe '.

41. Voir le commentaire qu'en fait van Schendel (1990: 88) cité ici-même, dans «Le rythme et la référence».

42. Voir à ce sujet la rubrique «juxtaposition» dans Arrivée, Gadet, Galmiche (1986: 360).

43. Je ne présume pas du tout ici qu'il y renvoie pour van Schendel lui-même. C'est une lecture que je fais de son œuvre, poétique et poésie.

Conclusion

Le rythme, une dynamique de tensions

> Je lis: rien de plaisant ne capte les sens. Tout demeure silencieux et ne tient que dans une synthèse intelligente. Ce qui dans le sujet peut pâtir et apprécier, c'est sa sensibilité à la langue, son savoir-parler [...]. [...] qui n'a pas fait de sa mémoire une chambre de résonance à apprécier les registres et les différences de sa langue, depuis la séquence phonique jusqu'aux différences stylistiques, ne peut recevoir un plaisir du poème.
>
> MICHEL DEGUY,
> *Choses de la poésie et affaire culturelle*

Le problème d'une «matière sensible» de la poésie — ou de son *défaut* — a été déterminant dans le choix d'aborder la signification de la poésie contemporaine par le rythme et les problèmes du rythme par la poésie contemporaine. Lire, écrire un poème c'est *éprouver* le sens autant que le comprendre. Tout se passe comme si la poésie mettait en œuvre non seulement du sens, mais aussi, et simultanément, du sens «sensible». Cette qualification de «sensible» ne va pas sans problème. Elle risque de renvoyer à une problématique de l'expressivité du langage, ou à une croyance en l'«irruption sensorielle brute venant se substituer à des rapports intelligibles», comme le dit Jenny (1990: 61), qui critique la naïveté

d'une telle thèse. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. La poésie n'a pas, à proprement parler, de *matière*, et n'est pas, comme le seraient la peinture ou la musique, directement en prise sur la sensorialité. Les substrats matériels — graphie, si développée qu'on veut depuis les *figurata* et les calligrammes, et phonie — n'y sont pas comparables avec ceux des autres arts. Pourtant, il y a du «sensible», plus et autrement que, pour prendre un exemple extrême, dans un discours administratif. Mais ce «sensible» de la poésie passe à travers une lecture ou une entente du discours, de l'organisation des ressources du langage. Et c'est à travers cette *disposition* du sens que «le poète [peut] re-donner [une matière à la poésie], pétrie de temporalité devenue allégorie du défaut de musique et de l'absence de temps» (Deguy, 1986: 46).

Le rythme ne serait-il pas lié à ce «sensible» de la poésie, entendu comme organisation du sens «pétrie de temporalité», grâce à laquelle le lecteur fait «de sa mémoire une chambre de résonance à apprécier les registres et les différences de sa langue» (Deguy, 1986: 47)? En définissant le rythme comme modalité particulière du mouvement discursif, comme dynamique temporelle et relationnelle des unités de sens dans un discours, je suggère qu'il est une condition de l'*esthésis*, de cette synthèse perceptive et cognitive qui permet l'appréhension du déploiement signifiant. Cette proposition fonde les deux hypothèses qui ont motivé ce livre. La première est que le rythme contribue de manière importante à la spécificité des modes de signification mis en œuvre par la poésie. Cela ne veut pas dire que le rythme soit uniquement présent en poésie, et qu'on puisse définir, une fois pour toutes, *le* langage poétique par le rythme. Il est difficile de définir des constantes rythmiques exclusives à la poésie et présentes dans toute son histoire sans définir le rythme par le mètre, ce que, justement, les textes du corpus choisi excluent. La conception retenue ici postule qu'il y a du rythme dans tout discours. Mais la poésie, parce qu'elle concentre des processus de signification, met généralement à nu, plus que ne le font d'autres discours, la multiplicité des ressources du langage. Dans la poésie contemporaine d'expression française, une attention particulière a été accordée à la diversification des manières de signifier. Ceci entraîne la seconde hypothèse de ce travail, soit que le rythme participe à la densification, à la pluralisation du sens qui caractérise de nombreuses œuvres contemporaines depuis, notamment, la *Crise de vers*.

Quelle est cette fonction du rythme au sein des modes de signification des textes poétiques, et en particulier des textes con-

temporains? Pour répondre à cette question, il fallait d'abord définir une notion de rythme qui puisse s'appliquer à des œuvres non métriques, et dégager des instruments d'analyse du rythme dans le discours. Il fallait, enfin, mettre à l'épreuve les résultats de la réflexion théorique et méthodologique dans des analyses.

Le rythme a été défini comme «manière particulière de fluer» (Benveniste), indissociable du surgissement de la forme et, pour le discours, de l'entrée dans le sens. Il est une configuration donnant forme au mouvement: à ce titre, il est condition de l'apparaître dans un «flux» et principe d'organisation spécifique de ce déroulement. Il s'accomplit dans un double processus de différenciation et de comparaison, qui implique d'un côté la présence d'éléments contrastifs — de marques et de pauses qui délimitent différents niveaux de groupement — et de l'autre l'établissement de rapports entre certaines marques et certains groupes. Les marques sont déterminées par divers facteurs: accents, itérations, fins de vers ou de segments graphiques. La différenciation et la comparaison ne sont pas isolées: elles font toutes deux appel, dans les processus associatif et syntagmatique du discours, aux contrastes et aux retours. Des rapports s'établissent entre les unités de sens marquées, et surtout entre les *rappels* — phonèmes, lexèmes, paradigmes rythmiques — transversalement, créant un fonctionnement associatif. Dans la syntagmatique, des relations, de ressemblance ou de contraste, s'établissent entre les différents groupes. Grâce aux processus de rétention, on entend une séquence en la comparant avec la précédente. Plusieurs paramètres permettent cette comparaison: longueur (nombre approximatif), configuration accentuelle, qualité suspensive ou conclusive du segment, etc.

Comprendre le rythme comme organisation d'un mouvement et dynamique relationnelle (contrastive et comparative) des unités de sens, c'est aussi le comprendre comme une dynamique temporelle. Le rythme est une «forme-sens du temps» (Meschonnic), organisée par la disposition des unités de sens: il peut ainsi devenir le point de contact entre deux expériences temporelles. Cette temporalité n'est pas celle de la chronologie, de l'avancée d'un point vers un autre dans la succession, mais plutôt celle du «triple présent» et de la *distentio* d'Augustin. C'est-à-dire, selon les termes de Ricœur, celle d'une *affectio* déchirée entre passé et futur et d'une *intentio* qui va du présent du présent au présent du passé et au présent du futur. Seul ce double mouvement de l'*intentio* peut saisir le rythme comme forme du mouvement, puisque cette forme ne s'appréhende que grâce à une dynamique de relations qui intro-

duisent «du simultané dans le successif» (Valéry). Inversement, c'est le rythme qui déclenche la *distentio*, le déchirement de l'*affectio*.

La dynamique contrastive et comparative du rythme peut se retrouver, minimalement, dans tout discours, puisqu'il ne peut se produire de signification sans les marques et les pauses qui découpent la chaîne parlée. Les règles phonologiques d'accentuation et de segmentation de chacune des langues détermineront une sorte de rythme minimal que Pineau (1974) appelle «rythme fondamental» et Meschonnic (1982), «rythme linguistique». Cette définition minimale, applicable à tout discours, n'est toutefois pas satisfaisante pour affirmer que le rythme contribue à la spécificité des ressources de signification mises en œuvre par les textes littéraires et surtout la poésie. La notion de «rythme poétique» comme «organisation d'une écriture», disposition de marques qui, dans leurs relations, fondent un système de «valeurs propres à un discours», avancée par Meschonnic, permet de cerner davantage ce qui peut caractériser le fonctionnement du sens dans une œuvre. Une telle notion n'exige pas que la spécificité du rythme poétique soit définie en fonction de la métrique, ou d'une battue musicale hors langage. Une conception du rythme comme co-extensif de l'entrée dans le sens, avec les précisions apportées dans la présente réflexion sur ses propriétés, permet d'envisager que c'est la structuration (syntaxique, graphique, etc.) d'un poème, qui, disposant de telle ou telle manière ses éléments contrastifs et récurrents, créera une rythmique différente de celle d'un article de quotidien ou d'une page d'ouvrage scientifique. Mais en définissant ainsi le rythme, on n'en fait pas une caractéristique exclusive de la poésie: des rythmes poétiques peuvent se trouver dans d'autres types d'œuvres littéraires.

On peut quand même essayer de préciser la notion de rythme, en particulier celle du rythme poétique, à partir des analyses qui ont été entreprises ici. Les processus rythmiques à l'œuvre dans les textes de Tortel, du Bouchet et van Schendel présentent des points communs, mais sont quand même assez différents: je ne les prétends pas en eux-mêmes généralisables. Mais de ces analyses on peut dégager une constante qui pourrait être vue comme une propriété importante du rythme poétique. On pourrait la formuler comme suit: *le rythme est une dynamique de tensions*. Tensions, au pluriel, parce qu'il y en a plusieurs, et que cette dynamique peut opérer à différents niveaux du discours et entre ces niveaux. D'autres chercheurs commencent à établir une relation entre le

rythme et des processus de tensions: Claude Zilberberg (1988; 1989), dans une perspective sémiotique, propose une réflexion sur les «modalités tensives» du sens et le rythme. Claude Filteau (1990) identifie des mécanismes tensionnels dans certains poèmes de la modernité. Meschonnic dit, à propos des relations entre rythme et mètre, qu'elles sont une «tension entre le sémantique et le sémiotique[1]» (1982: 667); il dit que le rythme est «continu-discontinu» (1982: 225). On pourrait rapprocher les tensions de la dialectique du même et de l'autre[2], présente dans plusieurs théories du rythme; cette dialectique évoque un processus tensionnel entre un élément récurrent et des éléments de variation. Beaucoup de théories se fondent sur cette tension pour affirmer la nécessité d'un mètre: «C'est le paradoxe inhérent au rythme: sans régularité, il n'existe pas; sans instabilité, il s'évanouit; l'une et l'autre lui sont pareillement nécessaires.» (Loreau, 198: 105) Mais la différence entre la perspective adoptée ici et celle des théories métriques, c'est que la dialectique même-autre ne se limite pas à une opposition de type mètre (contraint) *vs* rythme (libre), opposition linéaire, séquentielle; elle est vue comme un système à plusieurs dimensions, paradigmatique et syntagmatique, dans lequel des ressemblances (de divers ordres, pas nécessairement métriques) entrent en tension avec des différences. Ensuite, cette dialectique, que j'appellerais, plutôt, des *contrastes* et des *retours*, n'est pas la seule tension génératrice de rythme. Il faut y ajouter la dynamique rétentionnelle et protentionnelle, les tensions entre inachèvement et achèvement[3], le continu et le discontinu, la proximité et l'éloignement (ou la conjonction et la disjonction[4]).

Une typologie, dans le corpus étudié, de ces tensions, permettra de mieux saisir la fonction du rythme dans l'organisation de la signification des œuvres. Une telle typologie n'est pas facile à établir, puisque les diverses tensions se chevauchent, reposent souvent les unes sur les autres et résultent d'un ensemble complexe de relations entre les unités de sens. Sa présentation s'inspirera de la typologie des constituants du rythme proposée au début de la seconde partie: syntaxe, graphie, retours et longueurs des séquences (nombres approximatifs). Cette séparation ne sera pas toujours aussi nette, puisque les divers éléments du discours concourent *ensemble* à créer les tensions rythmiques et l'organisation signifiante particulière d'une œuvre. Elle sera, enfin, fragmentaire, puisqu'il ne saurait être question de reprendre l'ensemble des résultats, mais de systématiser certains d'entre eux pour mieux com-

prendre la dynamique tensionnelle du rythme, en particulier dans son rapport avec la pluralisation du sens dans ces œuvres.

La syntaxe, dans le lien étroit qu'elle entretient avec la prosodie (accentuation, intonation), est l'assise du rythme, puisqu'elle détermine premièrement la segmentation. En français, c'est remarquable, puisqu'elle est le principal fondement de l'accentuation. Mais l'importance de la syntaxe, envisagée non comme ensemble de règles mais comme «dynamique logique» (Brøndal) du discours, déborde la question des accents. Elle est un agent important, en relation avec d'autres facteurs, de la temporalité distendue du rythme.

Plusieurs formes de tensions entre continuité et discontinuité peuvent être décrites à partir de la syntaxe. Elles peuvent se produire à l'intérieur d'unités comme le mot phonologique ou le groupe supérieur, mais aussi entre ces groupes, dans des unités plus grandes comme la phrase. On trouve la conjugaison discontinuité sémantique et continuité syntaxique; il y en a plusieurs exemples dans l'œuvre de van Schendel, comme dans la «distance *2.*», où la concaténation de lexèmes sémantiquement «hétérogènes» crée une tension avec le continu intonatif d'énoncés dont la structure prédicative est relativement simple. La discontinuité sémantique est souvent par ailleurs relayée par des figures phonématiques, qui créent un autre continu. L'accumulation des déterminants, en particulier les enfilades de compléments, peut aussi — notamment lorsque la sémantique ne permet pas d'établir des hiérarchies de cohésion entre les divers compléments et qu'on se retrouve face à une indécision syntaxique — susciter, en favorisant le rapprochement des marques accentuelles, une tension avec un continu intonatif-syntaxique à l'intérieur du groupe supérieur ou de l'énoncé. On trouve souvent ces successions de compléments chez van Schendel: «[...] Le dire comment par le haut du sentier/Qui prolonge l'ouvert de la demeure où je le mange» («Distance *3.*) et chez du Bouchet: «à un bruit des eaux dans l'abrupt, a, plus haut encore, répondu le pas du tonnerre sans eau.» Cette tension peut, comme dans ce dernier exemple, être renforcée par la présence de récurrences phoniques, qui, si elles créent, en un sens, une continuité dans le segment, favorisent aussi, par ailleurs, la densité des marques, notamment en suscitant des accents initiaux.

Les conflits entre découpages syntaxique et graphique sont une ressource fondamentale du rapport continu-discontinu. C'est une ressource qu'a beaucoup utilisée la poésie métrique, par la

discordance vers-syntaxe, avant et surtout après le classicisme qui, lui, recherchait plutôt la concordance. La coupure graphique était alors déterminée par une métrique. Roubaud a décrit un «vers libre standard» (celui des surréalistes) dont les frontières de vers et celles de la syntaxe coïncident généralement. Mais ce «vers libre standard» qui, du point de vue de ce rapport entre continu et discontinu, génère peu de tensions, n'a pas été la seule réponse non métrique à la *Crise de vers*[5].

Il y a un cas qui ressemble aux enjambements de la prosodie métrique: la brisure d'une continuité syntaxique par une coupure de vers. Les poèmes d'*Arbitraires espaces* de Jean Tortel en usent systématiquement. La non-coïncidence n'affecte pas tous les vers, mais elle revient dans chacun des poèmes. Avec une série d'autres contradictions et tensions, elle contribue à créer une dynamique signifiante en perpétuel déplacement, elle suscite un mode de lecture particulier; elle participe d'une expérience — et contribue à la faire éprouver au lecteur — d'incertitude, d'instabilité, de renouvellement de la saisie perceptive et cognitive, qu'un sujet, à travers le langage, peut faire du monde qui l'entoure. Dans *Arbitraire espaces* le discontinu instauré par le vers est surmarqué par le point qui clôt chacune des unités, l'absence de toute ponctuation en-dehors de ces points, et l'intervalle élargi qui sépare les vers. L'enjambement est aussi une ressource importante du vers de du Bouchet, dans les poèmes qui forment des «colonnes». Ces vers sont la plupart du temps plus courts que ceux de Tortel, même s'il arrive que du Bouchet en insère un plus long, ou oppose aux colonnes, dans la même page ou sur une page adjacente, un îlot de «quasi-prose» (comme dans *Laisses*). La brièveté générale des unités dans les poèmes versifiés favorise l'enjambement; à moins de juxtaposer de groupes syntaxiques courts, le vers de quelques syllabes aura nécessairement tendance à entrer en conflit avec les unités phrastiques. Cette tension suscite ici, comme elle le fait généralement (on en a eu un autre exemple avec Tortel), une multiplication des marques. Mais son rôle dans l'organisation rythmique et signifiante n'est pas le même que chez Tortel. Le blanc y distend davantage les vers. Alors que la «phrase infinie» d'*Arbitraires espaces* imposait, malgré le frein du point et de la coupure du vers, la nécessité d'une continuité, la brièveté des vers et les larges blancs qui les séparent dans les colonnes de du Bouchet fait davantage apparaître la phrase comme morcelée, rongée par la page. Si les morceaux de syntagme ainsi séparés peuvent se reconstituer en phrase à la lecture (la mémoire suppléant au vide),

leur dispersion peut aussi insérer, entre eux, un peu d'oubli — pour donner l'impression d'une parole dont la profération doit sans cesse se reprendre, parce que toujours interrompue. La continuité dans ces poèmes versifiés n'est d'ailleurs pas uniquement minée par les ruptures de lignes: la syntaxe elle-même comporte ses points lacunaires, à cause des effacements syntaxiques. Le jeu des effacements, conjugué à celui des ruptures par le blanc et par l'inversion, crée une tension continu-discontinu d'un type particulier: il rend parfois indécidables certains rapports entre des syntagmes dont l'interdépendance ou l'indépendance, s'ils avaient été autrement disposés (par exemple dans une prose ponctuée), auraient été plus nettement marquées. Les ambiguïtés de «formes/ kilométriques» auraient été restreintes si le début du poème avait été disposé comme suit:

«Formes kilométriques: comme elles ont blanchi les bornes,...»
«Formes kilométriques. Comme elles ont blanchi, les bornes,...»

La tension continu-discontinu agit donc tant *à l'intérieur* de la syntaxe même qu'*entre* celle-ci et le vers.

Le second cas de conflit entre limites syntaxiques et limites graphiques est une variante du premier. Il s'agit de l'éloignement de deux unités syntaxiquement dépendantes, par d'autres moyens typographiques que le vers. Elle peut être liée au blanc qui sépare des segments non disposés en vers (dans une dispersion sur la page) ou à un signe de ponctuation venu interrompre une phrase qui se poursuit «par-dessus» lui. Dans le corpus analysé, ce type de tension n'est pas fréquent. C'est surtout chez du Bouchet qu'on le retrouve, sous la forme d'un blanc, parfois accompagné d'un point ou d'un changement de page, qui isole les unités. Ces ruptures, en plus d'altérer considérablement la continuité syntaxique que l'on finit par rétablir (par rétention), déclenchent un processus protentionnel qui ne trouve pas toujours sa résolution, à cause de l'inachèvement de certaines phrases. Les fréquentes reprises, de mots et même de segments de phrases, renforcent l'impression que donne cette parole de se développer grâce aux recommencements plutôt qu'à la poursuite d'une fin.

On trouve des cas, moins fréquents, de ruptures de phrases par la graphie chez van Schendel. L'exemple le plus remarquable dans *l'Extrême livre des voyages* est celui de «Pâlir de voix» (1987: 75-79, cité au chapitre 9, tableau VII). Dans ce poème, la disjonction d'une longue phrase en courts «paragraphes» (qui forment des

unités non conclusives, un peu comme des vers qui ne s'achèveraient pas par un point) forme un contraste avec le paragraphe où elle commence, qui rapprochait, lui, plusieurs phrases brèves et souvent conclusives. Envisagées d'un autre point de vue, les ruptures graphiques de cette longue phrase pourraient aussi être perçues comme une manière de prolonger l'allure entrecoupée de l'intonation des phrases brèves.

Le dernier type de tension continu-discontinu entre découpages syntaxique et graphique est l'inverse des deux précédents: il s'agit du rapprochement, par la disposition graphique, d'unités syntaxiquement indépendantes. On le retrouve, de manière différente, chez les trois auteurs étudiés. Chez Tortel, ce phénomène est lié à celui de l'enjambement: les unités syntaxiques et graphiques ne se recoupant pas, des éléments syntaxiques plus aisément dissociables se trouvent plus rapprochés, dans le continu graphique (possiblement intonationnel) du vers non ponctué, que d'autres éléments dépendants séparés par la limite de vers, le point et l'interligne. La contiguïté d'unités qui, sans le vers et avec une ponctuation logique, seraient distinctes, crée entre elles une contamination de sens. Malgré les agrammaticalités possibles, le vers se lit souvent comme «une phrase, concrète, d'une autre nature [...], organisée par sa propre matière verbale» (Tortel, *Action poétique*, p. 163), grâce aussi, parfois, à des figures phoniques internes. Le sens s'en trouve pluralisé car les relations entre les signifiants sont multipliées par la coexistence des deux types de «phrases». Le double découpage est générateur d'une certaine figuralité, au sens que donne Laurent Jenny (1990) à ce terme.

Le phénomène du rapprochement graphique d'unités syntaxiquement disjointes se retrouve aussi dans les vers de du Bouchet, mais avec moins d'intensité que dans ceux de Tortel. Chez du Bouchet, ces rapprochements sont davantage dus à des effacements syntaxiques, et surtout, ils sont relatifs, c'est-à-dire que des unités plus autonomes (soit qu'elles forment deux groupes logiques, soit que le lien syntaxique qui pourrait les unir est «effacé») apparaissent rapprochées par rapport à d'autres unités qui, dans le même poème, sont à la fois plus dépendantes syntaxiquement et plus disjointes graphiquement que les premières. Comme chez Tortel, la tension continu graphique vs discontinu syntaxique dépend directement de la présence, dans le même poème, de la tension inverse. Et, contrairement à ce qui se passe chez Tortel — où la contiguïté des unités, *dans un vers* sans ponctuation autre que sa majuscule initiale et son point, a tendance à réellement créer

une phrase d'une autre nature — le rapprochement des groupes chez du Bouchet est relatif, ne se fait pas tant dans *un vers* que dans un *îlot de vers* lui-même déjà morcelé. Si bien que c'est davantage l'élan protentionnel et la distance de la suite, qui est ressentie, que l'élan rétentionnel d'une éventuelle «nouvelle phrase». Dans *Arbitraires espaces*, les deux mouvements tensionnels inverses me semblent avoir une égale force.

L'œuvre de van Schendel présente des cas de conflit entre continu graphique et discontinu syntaxique très différents de ceux rencontrés chez Tortel et du Bouchet. Dans le cas du vers, on peut penser aux nombreuses unités qui comportent plusieurs groupes supérieurs très brefs. On a rencontré des vers de ce type dans la «Distance *3.*», qui forment par ailleurs un contraste, dans ce poème, avec des vers liés (d'un seul groupe supérieur). Les vers «déliés» sont fréquents dans l'*Extrême livre des voyages*. Mais une réelle tension entre une discontinuité syntaxique et une continuité graphique serait celle où la contiguïté graphique, parce qu'il n'y a pas de ponctuation entre les unités syntaxiques juxtaposées, pourrait devenir un continu intonationnel. On en trouve plusieurs exemples dans l'*Extrême livre des voyages*: «Ombre aboli parcours mort et rutilant [...]» (*12.*, p. 47). Ces juxtapositions d'unités brèves rapprochent les marques, surtout lorsqu'il n'y a pas d'articles, mais beaucoup de monosyllabes et de récurrences phonématiques, ce qui est le cas dans la plupart des vers de ce type. Ces rapprochements, conjugués à l'absence de ponctuation — d'indicateurs nets de ruptures tonales — suscitent une tension dans la voix qui marque les accents mais qui tient, «*legato*», les unités les unes aux autres. Des telles séquences viennent s'opposer, dans les poèmes, à des vers plus syntactiques. La tension qui les traverse les fait aussi entendre différemment des suites juxtaposées du même type, mais qui sont ponctuées: «À l'envol, à pied franc, sang de ciel tu le changes.» (p. 23) Cela participe de l'importance des contrastes syntaxiques et intonationnels dans le rythme de la poésie de van Schendel.

L'organisation syntaxique d'un texte, en rapport avec divers autres facteurs: sémantiques, phonologiques, graphiques, joue un rôle fondamental dans la tension entre continu et discontinu. Elle a également une fonction importante dans une autre tension, celle «de la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle» qui caractérise, selon Jenny (1990: 173), toute phrase. Je dirais pour ma part que cette dynamique en poésie déborde quelquefois la phrase proprement dite. L'inachèvement, comme tendance à privilégier la suspension (dans l'intonation) ou l'irrésolution (dans

le sens), est une caractéristique dominante de la poésie de du Bouchet. Cette poésie utilise plusieurs des ressources d'«infinitisation» de la phrase, notamment celle des parenthèses et des incidentes. Conjuguées avec les divers processus de thématisation et d'inversion, les incidentes créent des longues séries de groupes supérieurs suspensifs. Cette caractéristique est plus importante dans les poèmes et textes *non versifiés* de du Bouchet, qui sont ponctués et dans lesquels, donc, on a des indicateurs des montées et des chutes de la voix. Mais les autres poèmes sont aussi truffés d'inversions et d'incises qui génèrent un processus protentionnel. Par opposition avec la longue partie suspensive de la phrase, les chutes sont souvent très brèves. Si elles marquent une intonation conclusive, un point de clôture de la phrase, celui-ci ne coïncide pas toujours avec la résolution du sens que les suspensions de la phrase avaient différé et fait attendre. Le point rompt parfois une phrase qui continue après lui. Il arrive que la chute soit composée, sémantiquement, d'une reprise variée d'un élément antérieur plutôt que d'une résolution du sens laissé en attente. On a dans ces deux cas une tension entre une résolution (une conclusion graphique et vocale) et une irrésolution (sémantique). Enfin, la brièveté générale des chutes, le fait qu'elles s'abîment dans le blanc (en créant un déséquilibre par rapport à la partie suspensive), donnent un caractère abrupt à l'achèvement qui prend de court, et impose la nécessité d'une «relance» (Ducros). La clôture survient pour mieux distendre l'écart entre présent du présent et présent du futur. On pourrait, pour mieux comprendre, imaginer une écriture qui ne ferait qu'additionner les segments suspensifs, sans points, sans blancs, sans autre ruptures que celles des virgules: la suspension finirait par devenir retour du même et la répétition atténuerait la tension. Le conflit entre la dynamique d'inachèvement et le mouvement vers une clôture déborde donc, chez du Bouchet, la phrase, puisque la parole poétique, malgré ses tombées provisoires, est toujours relancée au-devant d'elle-même. Cette caractéristique rythmique n'est sans doute pas étrangère au fait que, d'un recueil à l'autre, elle semble non pas commencer du nouveau, mais recommencer de nouveau, se poursuivre; l'intervalle entre deux livre pourrait alors apparaître, *mutatis mutandis*, comme l'un de ces blancs qui disjoint les îlots de textes, mais un blanc plus vaste, qui prolonge le dernier du dernier recueil lu, et ce dans l'anticipation de la reprise de parole, dont on ne sait si elle aura lieu.

Dans les *Arbitraires espaces* de Tortel, la tension entre achèvement et inachèvement repose sur le rapport vers-syntaxe et

la tension entre continu et discontinu. Le vers constitue une entité graphique dont la délimitation bien marquée par la majuscule, le point et l'interligne large, affiche l'autonomie, la «finitude», le statut de *corps*, de *phrase* auquel il aspire. Cet achèvement est contesté par une syntaxe qui en dépasse les *bornes*, et qui, en pluralisant les relations entre ses différentes unités (à cause de l'absence de ponctuation, des double rections, des ambiguïtés, etc.), semble se dérouler à l'«infini», un peu comme cette «chose» dont le «je» du poème «ne sai[t] pas compter [les] dimensions». Si on considère le poème dans son entier, la phrase syntaxique semble souvent résolue avec le dernier point du dernier vers, alors que la «phrase-vers» apparaît, elle, comme un moment d'instabilité dans le procès du sens. La tension prend ici deux formes complémentaires et contradictoires: l'achèvement graphique du vers s'oppose à son inachèvement sémantique-syntaxique, qui lui-même s'oppose à l'achèvement syntaxique relatif du poème (excepté pour quelques poèmes, qui ne s'«achèvent» pas). Le double rapport continu-discontinu et achèvement-inachèvement dispose les unités de sens de manière telle que la lecture, déchirée entre passé et avenir, doit se réajuster constamment, ce qui multiplie les relations entre ces unités et pluralise le sens.

L'*Extrême livre des voyages* présente, plutôt qu'un conflit né d'une présence simultanée de facteurs d'achèvement et d'inachèvement, un jeu de *contrastes* entre les deux dynamiques, qui s'effectue notamment par le rapport entre unités suspensives et conclusives, et dans le rapport entre énoncés prédicatifs («complets», achevés) et non prédicatifs (phrases nominales, participiales, infinitives, etc., donc «incomplètes»). Ces contrastes, que l'on pourrait retrouver dans la plupart des discours, ne fondent bien sûr pas en eux-mêmes, et à eux seuls, un processus rythmique-signifiant propre à l'œuvre de van Schendel. Ils agissent dans un ensemble de contrastes, entre unités (groupes supérieurs et phrases) brèves et longues, entre unités (vers ou phrases) liées (syntactiques) et déliées (paratactiques). Les contrastes apparaissent à l'intérieur du poème ou dans de plus grandes unités, entre deux poèmes d'une même suite. On constate alors que les choix syntaxiques (et par conséquent rythmiques) sont liés aux valeurs générées par l'organisation du sens dans son ensemble. Aux énoncés impersonnels (comportant peu de traces du sujet de l'énonciation sauf le «nous» qui est en position de complément; ayant souvent pour sujet «on» en début de phrase, qui fait ici une anaphore au sens rhétorique[6]), complets, courts et fermés, qui martèlent de manière mécanique le

texte ironique et critique de l'«Intermezzo *14.*», s'opposent par exemple les phrases personnelles plus longues, comportant beaucoup plus d'unités suspensives de l'«Intermezzo *17.*» (plusieurs d'entre elles ont pour sujet «Nous», qui, souvent placé en début de vers, crée aussi l'anaphore). Les processus d'inachèvement de la phrase de van Schendel sont très différents de ceux qu'on rencontre chez du Bouchet. Au lieu de l'inversion et l'incise, ce sont généralement les énumérations et divers types de juxtapositions qui suspendent le mouvement de la phrase et de la voix[7]. Les premières déplacent et enchevêtrent les unités syntaxiques, alors que les secondes les accumulent. La phrase de du Bouchet recule son terme par des ruptures et des bifurcations, elle «dessine au centre d'elle-même l'infini d'une implosion temporelle» (Jenny, 1990: 174); celle de van Schendel le fait par des ruptures suivies d'ajouts, de précisions: elle «épelle», énumère, et prolifère à partir du ou des derniers termes (souvent en en reprenant des éléments lexicaux, phonétiques ou syllabiques-accentuels), de manière *additive*.

Si la syntaxe suscite des tensions en relation avec les autres «niveaux» de la signification, le rôle des autres constituants du rythme repose aussi sur leurs rapports avec la syntaxe. Il en va ainsi de la disposition du texte dans la page, dont l'importance rythmique a été abordée à travers les tensions entre découpage syntaxique et graphique. J'ai émis à plusieurs reprises l'hypothèse que la mise en page du poème ne concernait pas seulement la vision et la spatialité, mais aussi l'oralité et la temporalité. Il faudrait évidemment vérifier cette hypothèse dans un corpus important de poésies qui explorent les ressources de la relation entre texte et page. Sans doute y trouverait-on des œuvres dont le caractère visuel et spatial prédomine, n'entretenant que peu ou pas de rapports avec l'oralité ou la temporalité[8]. Je pense notamment à des poèmes dont l'apparence visuelle est d'abord iconique, comme la poésie concrète de Pierre Garnier ou les calligrammes d'Apollinaire, quoique dans ces derniers, le *mouvement* (au sens pictural) puisse redonner une dimension temporelle et que l'organisation syntaxique et phonématique puisse maintenir à la fois le temps du discours et la présence d'une oralité. Dans une réflexion sur les rapports entre disposition graphique, temps et rythme en poésie, il faudrait tenir compte, en plus des tensions entre différents niveaux de découpage mentionnées plus haut, de ce que dit Deguy sur le rythme des configurations statiques: «Le "temps" y est, sans "s'écouler"» (1988: 45). C'est-à-dire de la dynamique que l'on rétablit dans la perception de configurations qui ne se déroulent pas,

parce qu'on les envisage à la fois dans la succession de marques et dans les rapports entre ces marques et les intervalles qui les séparent. Dans des poésies comme celle de du Bouchet, il faudrait considérer, par exemple, les différents paramètres de description de la page (position, concentration, cadrage), à la lumière de cette réflexion. La position et l'espacement relatif des segments de texte déterminent des mouvements vers l'avant (vers une sorte d'avenir, à droite de la page) et vers l'arrière (dans un quelque «retour» au passé, à gauche), des suspensions (en haut de la page) et des chutes (vers le bas) tous plus ou moins *distendus* par l'écart des masses de blancs qui les séparent. Ces séparations par le blanc, dont du Bouchet dit qu'elles sont «écart» mais «non déchirement», créent bien une dynamique temporelle au sens où elle a été définie ici comme rythme, c'est-à-dire comme tension dans le mouvement. Cette dynamique ne serait pas la même sans l'organisation syntaxique et le phénomène des retours (lexicaux et phonématiques) qui font que le blanc, s'il disjoint les élément, ne les isole pas irrémédiablement, installant le désir d'une «suite» plutôt qu'il ne rompt le mouvement. La délinéarisation du discours qui s'ensuit est telle que, parfois, il se crée une ambiguïté dans le sens (la direction, l'orientation) de la lecture.

À propos des poèmes de du Bouchet, mais aussi de ceux de Tortel, il a été question, dans l'analyse, des *décalages* spatiaux que produisent, chez le premier, certains types de mise en page et, chez le second, l'organisation du vers. Ces décalages ont un corrélat temporel, qui n'est pas affaire de durées mesurables (bien que des rapports de proportions relatives y jouent un rôle) mais de production de tensions dans la dynamique du sens. Dans les poèmes non versifiés de du Bouchet, la mise en page décale, déplace les uns par rapport aux autres les groupes supérieurs qui sont, dans ces textes, une unité fondamentale de la perception rythmique. Les mises en page non versifiées créent même assez fréquemment une désymétrisation de rappels, phonématiques ou lexicaux. Cette tension entre désymétrisation et rappels contribue à la délinéarisation du mouvement de parole dans ces textes. Chez Tortel, c'est entre les vers — qui sont pourtant une mise en parallèle de segments du discours — que se produisent les déplacements. La variété de la disposition des groupes syllabiques-accentuels dans le vers, conjuguée à la présence de paradigmes rythmiques, crée des décalages. Par ailleurs, on trouve des parallélismes syntaxiques dont les unités constitutives sont déplacées l'une par rapport à l'autre dans les vers où elles apparaissent respectivement. Parfois, au contraire, la

coupure de vers crée un parallélisme syntaxique apparent (redoublement ou coordination de termes de même fonction) qui est ensuite «démenti» par le vers suivant qui présente une expansion du second terme. Ces décalages suscitent tantôt des mises en relation non linéaires entre les unités de sens (par les rappels), tantôt des réajustements de la lecture (la transformation à rebours d'une première lecture par une suite).

L'importance des retours a été assez longuement abordée à travers chacune des analyses et reprise en filigrane au cours de la présente discussion pour qu'il soit nécessaire de la traiter longuement. Les retours sont un fondement du caractère «mnésique» (Zilberberg) du temps rythmique, du *versus* du poème, des processus associatifs de comparaison et de rétention, qui pluralisent les relations entre les unités du discours.

Les tensions entre continu et discontinu, et entre achèvement et inachèvement, dans la poésie de du Bouchet, l'ont montrée comme une parole déchirée entre une dynamique d'avancée et des ruptures et bifurcations (de la voix et de la phrase, par la syntaxe et le blanc) qui brisent la linéarité de l'élan vers l'avant. Le mouvement de parole s'appuie sur des relances. De ces recommencements, participent les fréquentes itérations, surtout lexicales, mais parfois aussi syntaxiques ou phonétiques, qui perturbent l'avancée en donnant temporairement prééminence à la mémoire. Les récurrences maintiennent des relations, dans ces poèmes morcelés par les disjonctions. Elles forment une sorte de continu (à distance) qui relaie les discontinuités et inachèvements de la parole. Les dissociations et les retours jouent ensemble sur l'ambivalence entre la mémoire et l'oubli que peut en même temps susciter le déroulement des textes. Le retour n'est jamais reprise du même; les mots qui reviennent, ailleurs dans la page, dans une autre phrase, rappellent et déplacent le dit antérieur, défiant par exemple, le geste essentialisant qui pourrait résider dans la nomination, pour en faire un jeu mouvant de variations eidétiques sans visée de totalité.

Des paradigmes rythmiques approximatifs, engendrés par les redoublements d'une catégorie syntaxique ou par des coordinations simples, se font écho, d'un poème à l'autre, dans *Arbitraires espaces*. Les premiers relèvent d'une logique d'énumération, de précision ou de complémentarité («les yeux les corps» p. 11), ou encore d'un déplacement de la perception et du sens («Cela devient ça change» p. 50) qui repose sur une ressemblance partielle (grammaticale, parfois phonétique) entre les deux termes juxtaposés. Mais les redoublements relèvent aussi parfois, comme les coordi-

nations le font le plus souvent, d'une logique de la contradiction ou du paradoxe («Une seule plusieurs» p. 18; «Il engrange et répand» p. 22; «L'épaisseur et le clair.» p. 17), qui est centrale dans cette poésie, non seulement du strict point de vue sémantique, mais dans l'organisation du sens dans son ensemble, y compris dans la dynamique rythmique (que les tensions entre vers et syntaxe illustrent exemplairement).

Les retours jouent un rôle à l'intérieur d'une forme particulière de tension entre continu et discontinu dans l'*Extrême livre des voyages*, celle qui a lieu entre la conjonction (de l'hétérogène) et la disjonction (du semblable). Dans les «Seize distances...», des reprises de lexèmes (souvent en même position dans le vers et la syntaxe, par exemple «Le livre...») et de structures syntaxiques-prosodiques rapprochent ce qui est tenu (graphiquement, syntagmatiquement) à distance dans le texte, alors que ce qui est rapproché (toujours par la syntaxe et la graphie) se trouve éloigné, «hétérogène» du point de vue du sens. Les reprises, voire les répétitions — ces «décuples» et ces «centuples» — participent aussi des techniques d'«imitation» qui sont utilisées dans certains poèmes. Le poème joue de reprises, mais variées, par troncations ou condensations (homologues de la «diminution» du contrepoint), par expansions ou additions (parents de l'«augmentation»), par permutations syntaxiques ou par renversements-oppositions sémantiques (les «réversions», qui rappellent les mouvements «contraire», «rétrograde» et «*al contrario riverso*»). Ces reprises assurent évidemment une mémoire interne au poème, qui vise aussi à constituer et à explorer une autre mémoire (ou la même), celle qui tient à la référence, à la circonstance, que le poème explore en la transformant, en la multipliant, pour l'amener à la parole, en faire surgir des sens, et provoquer une «mue des situations». Les retours fondent également un mode d'engendrement des suites énumératives, «additives», si importantes dans le rythme de van Schendel. Engendrement par itérations phonétiques, morphologiques, lexicales ou syllabiques - accentuelles, itérations qui se combinent aussi aux divers processus de variations «contrapuntiques» qui viennent d'être mentionnés. Il faut enfin mentionner le rôle particulièrement important des reprises phonématiques, dans la génération de suites énumératives, dans la liaison des vers (et des métaphores) et la contrastivité entre eux, ainsi que dans l'organisation de séries donnant aux signifiants une valeur spécifique.

Parmi les différents constituants du rythme, il ne reste, maintenant, que la question de l'importance des nombres syllabiques

ou des longueurs de groupes à traiter. Compte tenu du fait qu'il n'y a pas dans les textes étudiés de «pression métrique» (Cornulier) et qu'il y a des fluctuations dans le compte des «e», les nombres syllabiques ne sont pas perçus avec précision. Il est difficile d'évaluer leur fonction dans de tels textes. Ils peuvent jouer un rôle lorsqu'ils se joignent à des ressemblances syntaxiques pour former des paradigmes rythmiques. La longueur *relative* des groupes, vers ou segments a aussi son importance. D'une manière plus générale, et ceci déborde de la question des nombres syllabiques au sens strict, la proximité ou l'éloignement, dans un texte, des marques, des pauses et des retours influe sur le rythme. Parmi les différents facteurs de tensions, la longueur relative des groupes a été mentionnée plusieurs fois. Les oppositions de ces longueurs sont un élément important dans les poèmes de van Schendel, travaillant en relation avec plusieurs autres contrastes. Ce sont de telles oppositions — en rapport avec le caractère suspensif ou conclusif des groupes supérieurs — qui créent les asymétries et les déséquilibres dans le mouvement de la poésie de du Bouchet. Elles ne sont pas étrangères au processus de désymétrisation constante qui a été observé dans la poésie de Tortel: le conflit des découpages du vers et de la syntaxe favorise souvent, dans le vers, des découpages bref-long (rejets) et surtout long-bref (contre-rejets).

Le choix qui a été fait de travailler sur des œuvres amétriques ne visait nullement à nier le rôle que le mètre a pu jouer dans l'ensemble de la poésie contemporaine d'expression française. Beaucoup de poètes ont continué d'y recourir (ou y sont revenus). Le mètre fonctionne aussi, dans certains cas, comme mémoire, ainsi que l'a montré Roubaud. Cette mémoire toutefois ne fait pas tout le rythme (non plus que la métrique n'est tout le rythme dans les poésies qui y recourent), et son importance n'est pas la même dans tous les textes. On pourrait dire que le jeu des conflits entre vers et syntaxe — chez Tortel par exemple — en participe un peu, puisque, dans l'histoire de la poésie française, ce sont d'abord à une frontière métrique que sont venus buter les éléments syntaxiques inachevés qui allaient ensuite déborder sur l'unité métrique suivante. On pourrait retrouver des vers ou segments de 8, 10 ou 12 syllabes dans les *Arbitraires espaces* ou dans *Ici en deux*; mais il est assez rare, dans le contexte d'ensemble de l'organisation de ces textes, qu'ils figurent comme de véritables rappels de la tradition. Par ailleurs, on pourrait voir les désymétrisations de ces deux recueils comme des négations de mètre — et par là, continuer à les inscrire dans le paradigme métrique — mais cela serait, il

me semble, une réduction; si la démonstration que fait Roubaud du caractère d'«anti-alexandrins» du vers libres surréaliste est convaincante, elle ne suffirait pas à décrire le fonctionnement rythmique des textes de Tortel et du Bouchet, que d'autres principes d'organisation conditionnent. (Elle ne serait d'ailleurs pas exacte, puisque les vers de Tortel et de du Bouchet n'ont pas tous les «interdits» du vers libre surréaliste). Il y a des exemples intéressants de «relecture» de la mémoire métrique dans la poésie de van Schendel. Ils participent des phénomènes d'interdiscursivité mis en œuvre dans ces textes, que van Schendel a lui-même bien expliqués en parlant d'une «transcription critique de l'histoire des textes et des rythmes». À cet égard, la mémoire n'est pas uniquement métrique mais aussi, plus globalement, mémoire rythmique, mémoire d'une oralité (jeux sur des mètres et des rythmes associés à telle ou telle forme d'énonciation ou d'énoncé assez facilement identifiables). Par le rappel et le déplacement de formes et formules, la poésie de van Schendel crée une tension entre la mémoire, l'histoire, et la circonstance, l'inscription actuelle du poème dans une situation d'énonciation précise. Cela donne à cette poésie sa dimension «critique»: tel rappel métrique ou rythmique se conjugue à un contenu lexical différent de ceux qui caractérisaient les formules évoquées; telle expression figée est rappelée dans une partie de ses éléments syntaxiques et lexicaux, mais déformée (par un mot, un rapprochement inédit, etc.), ce qui en change le rythme et le sens.

La typologie qui vient d'être esquissée visait à montrer l'importance et la fonction du rythme dans la production des modes de signification poétiques propres à chacune des œuvres analysées. Même si le choix de ces œuvres ne prétend pas être représentatif de l'ensemble de la poésie de langue française, même «amétrique», les études présentées ici devraient avoir contribué à démontrer le caractère *tensionnel* du mouvement rythmique, et à élargir la compréhension de cette propriété du rythme, en décrivant plusieurs formes de tensions dans l'organisation de trois œuvres très différentes.

Mais la théorie proposée ici s'applique-t-elle à tous les rythmes poétiques? De quelle manière le choix du corpus a-t-il pu l'influencer? Ce sont d'abord des textes comme ceux de ce corpus qui m'ont amenée à m'intéresser aux problèmes de rythme, les théories métriques m'apparaissant insuffisantes pour comprendre et décrire ce que je cherchais. Le nombre d'œuvres ayant provoqué ces questions excède évidemment de beaucoup celui des textes étu-

diés. Les énumérer serait significatif, mais laborieux. Elles pourraient correspondre à cette description que fait Bernard Noël de l'écriture:

> L'écriture devrait être l'expérience de l'expérience. Il ne s'agit pas de raconter, mais d'éveiller. Alors, le langage étant ce qu'il est, il n'y a plus qu'à le piéger, à le pervertir, à le trouer pour y prendre l'éclair qu'aucun mot ne peut dire, mais qu'une certaine *configuration de mots* peut sceller. Le *rythme* parlera; l'image deviendra le mot de la nouvelle langue (1988: 131)[9].

«Piéger», «pervertir», «trouer», ont des connotations un peu fortes, dans lesquelles les auteurs étudiés ne se reconnaîtraient pas nécessairement. Mais j'ai choisi de recourir à cette citation pour parler d'œuvres que j'aurais pu décrire comme attentives aux ressources de transformation du langage, ce qui m'apparaissait insuffisant, et que la parole du poète rend mieux. Au fond, la question qu'il faut poser est la suivante: est-ce que ce type d'œuvre ne favorise pas une conception du rythme comme dynamique de tensions, de la même manière qu'un corpus comme celui du classicisme (au sens strict) peut inciter à définir le rythme comme régularité? C'est possible, parce qu'il y a des types de tensions observées dans les textes choisis qui seraient impensables chez un Malherbe et peut-être même dans beaucoup de textes du vingtième siècle. Mais les tensions ne sont pas la seule propriété du rythme tel qu'il a été défini ici; ensuite, cette définition n'est pas *un contraire* de la métrique, mais peut l'inclure comme une de ses composantes. La métrique peut même être une ressource importante de tensions, dans les relations qu'elle entretient avec la syntaxe et la sémantique du discours. Comme le souligne Filteau (1990), ce sont de telles tensions (notamment celles qui se développent à partir de Hugo) qui ont permis à des théoriciens comme Milner de donner une définition linguistique plus précise du vers.

Les textes de du Bouchet, Tortel et van Schendel ont permis de voir que d'autres formes de tension que celle entre mètre et syntaxe, affectant l'organisation du discours à tous les niveaux, peuvent créer le mouvement rythmique. L'attachement que montrent certaines théories du rythme à une définition métrique ne viendrait-elle pas d'un sentiment de l'importance des tensions, et d'une difficulté à les penser autrement que dans une stricte dualité même-autre? Ceci est sans doute présomptueux, puisque le rythme, dans ces théories, ne désigne probablement pas le phénomène que

je cherche à appréhender. Il faudrait analyser un corpus plus important de poésies modernes et contemporaines pour mieux saisir la diversité des formes de tension et leur importance relative d'une œuvre à l'autre. La dynamique tensionnelle serait peut-être moins forte dans certains textes que dans ceux qui ont été étudiés ici. Il aurait sans doute été possible, à partir de la typologie qui vient d'être proposée, de caractériser grossièrement le mouvement rythmique de plusieurs textes par des analogies ou des différences avec les œuvres étudiées. Mais une telle description serait demeurée formelle, et aurait échoué à cerner ce qui était visé ici: le rythme poétique comme élément du système signifiant d'une œuvre. La perspective adoptée dans ce livre ne pouvait s'accorder avec un travail d'échantillonnage, qui n'aurait pas permis d'appréhender l'indissociabilité de la «mise en rythme» et de la «mise en sens». Les résultats des analyses ont montré une grande cohérence rythmique dans les œuvres de Tortel, de du Bouchet et même de van Schendel (que la profusion des moyens n'empêche pas de reconnaître).

Pourrait-on retrouver, dans beaucoup d'autres poésies, la cohérence rythmique interne qui caractérise celles de Tortel, du Bouchet et van Schendel? Je pense notamment à des œuvres dans lesquelles il semble y avoir, à vue de nez, non seulement des «mutations» (comme le dit Tortel à propos de son vers), mais des ruptures importantes. Le rythme poétique, entendu comme un ensemble de caractéristiques qui fonde un système de valeurs propres à une œuvre, y serait peut-être plus difficile à cerner. Dans une poésie, par exemple, comme celle de François Charron — qui reconnue pour ses brusques revirements — il est possible, à l'intérieur d'un recueil, de cerner des caractéristiques d'organisation récurrentes et formant système (voir l'étude que j'ai faite à ce sujet [1991]). Mais on retrouve paradoxalement des parentés rythmiques entre des recueils en apparence fort différentes d'esprit et relativement éloignés dans le temps de leur écriture et publication, et des différences importantes entre d'autres textes, parfois plus rapprochés dans le temps. Ceci pose le problème de l'historicité de l'œuvre, de sa relation avec un contexte social et littéraire plus général, et, plus spécifiquement pour ce qui concerne le rythme, de la relation entre ses rythmes et les rythmes rhétoriques dominants dans son contexte. Il faudrait voir alors, dans des cas comme celui de Charron, dont on certains disent qu'il crée et d'autres qu'il est influencé par des mouvements, dans quelle mesure les transformations rythmiques des textes répondent — que ce soit par imitation

ou, au contraire, par contradiction polémique — à des rythmes rhétoriques. Cette question du rapport des rythmes poétiques et rhétoriques a été peu explorée ici — exception faite pour la transformation que fait van Schendel de divers rythmes d'époque et de genres de discours différents en rythmes poétiques — et demanderait à l'être.

Dans les études des poésies de Tortel, du Bouchet et van Schendel, c'est davantage la cohérence interne des rythmes poétiques, que leur relation avec les rythmes rhétoriques, qui a été appréhendée. Mais à travers cela, ont été apportés quelques éclaircissements concernant le sens «sensible» (avec toutes les réserves et nuances qui ont été apportées à ce terme, qui ne désigne pas à proprement parler une matière ou un perçu immédiats). Ces éclaircissement ont trait à la corrélation qui a été établie entre le rythme poétique conçu comme dynamique contrastive, comparative, et tensionnelle, comme disposition, dans le mouvement, des unités de sens, qui fonde un système signifiant propre à une œuvre et cette organisation rythmique comme «pont» entre deux expériences temporelles, celles de l'énonciation et de la lecture. L'épreuve du sens à laquelle nous convie la poésie n'est pas de l'ordre de la sensation pure, provoquée par simple évocation, ni d'une quelconque expressivité directe créée par les éléments «tangibles» (phonie, graphie) qui entrent dans sa composition, mais plutôt de l'ordre d'une expérience temporelle particulière, liée à la disposition des unités du discours — qui ne supplée ni ne s'oppose à la signification «intelligible», mais en participe.

NOTES

1. Le sémiotique de Meschonnic est «la décomposition du discours en unités discrètes» (cf. Filteau, 1990: 14).

2. Voir notamment les travaux de Lusson et Roubaud, et ceux de Collot.

3. Voir L. Jenny (1989; 1990).

4. Voir Deguy (1974; 1986).

5. Ce n'est d'ailleurs pas, malgré le caractère assez polémique de *La vieillesse d'Alexandre* qui affirme «l'échec du vers libre» ce que prétend Roubaud, qui donne quelques exemples de vers libres avec rejets, malgré son constat d'une dominance massive du vers libre standard dans l'anthologie qu'il étudie.

6. Malgré l'absence de versification.

7. Pas toujours; il y aussi des inversions et des incises chez van Schendel, mais beaucoup moins que chez du Bouchet; inversement, la syntaxe de du Bouchet est peu énumérative.

8. Meschonnic a consacré un chapitre de *Critique du rythme* à cette question.

9."Je souligne"

Liste des tableaux

Chapitre 4

I- Analyse d'un poème de P.-M. Lapointe (notation de Meschonnic) 167

II- Analyse d'un poème de van Schendel (notation de Meschonnic) 167

III- Analyse d'un poème de Lapointe (notation de Milner et Regnault) 169

IV- Analyse d'un poème de van Schendel (notation Milner et Regnault) 170

V- Analyse d'un poème de van Schendel 171

Chapitre 5

I- Les dix intonations de base du français d'après P. Delattre 184

Chapitre 7

I- «La chose qui m'entoure», marques accentuelles et marques de fins de vers 233

II- «La chose qui m'entoure...», transcription phonétique 235

III- «La chose qui m'entoure...», symétries des initiales et des finales 238

IV- «La chose qui m'entoure...», accentuation, nombre syllabique et position des accents 238

V- Transcription phonétique du poème, avec accentuation et positions syllabiques 240

VI- Nombre d'occurrences des phonèmes 241
VII- Redoublements (juxtapositions de mots de même catégorie syntaxique) qui forment un groupe bref en fin de vers 257
VIII- Redoublements constitutifs de tout le vers 257
IX- Redoublements en début de vers 258
X- Coordinations 258

Chapitre 8

I- Le blanc dans une «prose» de réflexion 283
II- Poème en «prose» aérée de blanc 284
III- Poème versifié (colonne) 284
IV- Vers et «prose» aérée de blanc mêlés 285
V- Îlots répartis dans la page 286
VI- «À un bruit des eaux...» 290
VII- Première page de «Fraîchir» (deuxième section portant ce titre) 290
VIII- Îlot concentré en haut, suivi d'autres segments dans la page 290
IX- «à un bruit...», groupes supérieurs 291
X- Désymétrisations de rappels 1 293
XI- Désymétrisations de rappels 2 293
XII- «à un bruit...», accentuation 297
XIII- «à un bruit...», phonétique:
a) Nombre et distribution (par groupe supérieur) 301
b) Répartition des séries importantes (a et ɑ, o, R, y) . . 302
XIV- «à un bruit...», analyse sémantique sommaire 303
XV- Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 126) 306
XVI- Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 127) 307
XVII- Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 128) 308
XVIII- Analyse accentuelle des poèmes en vers de «Fraîchir» (II) (p. 129) 309

XIX- Disjonctions syntaxiques par des suspensions de phrase, des blancs et des changements de ligne 315

XX- Accentuation, première page des «Notes sur la traduction» 322

XXI- Séries phonétiques, «Notes sur la traduction» 328

Chapitre 9

I- «Seize distances pour le doigt, l'ouvert, la page» 359

II- Séries de récurrences autour des occurrences du mot *alors*, dans les «Seize distances pour le doigt, l'ouvert, la page» 362

III- Accentuation, «distance *2.*» 365

IV- Figures phonétiques, «distance *2.*» 366

V- Accentuation et groupes supérieurs, «distance *3.*» 370

VI- Poème en prose, groupes supérieurs courts, conclusifs: «Intermezzo», «*14.*» (p. 47-48) 382

VII- Contrastes syntaxiques et intonationnels: «Pâlir de voix» (p. 77) 383

VIII- Rythme, syntaxe et valeurs: «*Muchachita*» (p. 140) 383

IX- La tension de l'hétérogène et de l'indissociable: «Couplet de l'hétaïre» (extrait) (1980: 203) 387

X- Séries phonématiques, récurrences et contrastes: «Andante», «*26.*» (p. 56) 388

XI- Analyse d'un passage de poétique («De l'écoute», 1980: 230-231) 393

Bibliographie

I- Corpus

a) *Œuvres de Jean Tortel*:*

— (1931), *Cheveux bleus*, Paris, A. Messein, 96 p.
— (1955), *Naissances de l'objet*, Cahiers du Sud, 151 p.
— (1960), *Explications ou bien regard, Lausanne, Mermod, 101 p.*
— (1961), *Élémentaires*, Lausanne, Mermod, 96 p.
— (1965), *Les villes ouvertes*, Paris, Gallimard, 83 p.
— (1968), *Relations* (poèmes), Paris, Gallimard, 121 p.
— (1971), *Limites du regard* (poèmes), Paris, Gallimard, 123 p.
— (1973), *Instants qualifiés* (poèmes), Paris, Gallimard, 115 p.
— (1979), *Des corps attaqués*, Paris, Flammarion, «Poésie», 148 p.
— (1982), *Le discours des yeux*, Marseille, Éditions Ryôan-Ji, 161 p.
— (1983), *Les solutions aléatoires*, Marseille, Éditions Ryôan-Ji, 155 p.
— (1984), *Feuilles, Tombées d'un Discours*, Marseille, Éditions Ryôan-Ji, 94 p.
— (1985), *Le trottoir de trèfle*, Marseille, Éditions Ryôan-Ji, 135 p.
— (1986), *Arbitraires espaces*, Paris, Flammarion, 124 p.
— (1987), *Les saisons en cause*, Marseille, André Dimanche Éditeur, coll. «Ryôan-Ji», 127 p.
— (1989), *Passés recomposés*, Marseille, André Dimanche Éditeur, coll. «Ryôan-Ji», 49 p.
— (1990), *Précarités du jour* (poésie), Paris, Flammarion, 77 p.
— (1991), *Progressions en vue de*, Paris, Maeght Éditeur, coll. «Écrits», 235 p.

* On ne fait pas ici une bibliographie exhaustive des œuvres de Jean Tortel, André du Bouchet de Michel van Schendel, mais seulement des œuvres lues.

b) *Œuvres d'André du Bouchet*

— (1979a), *Laisses*, Paris, Hachette, «POL», [non paginé].
— (1979b), *l'Incohérence*, Paris, Hachette, «POL», [non paginé].
— (1980), *Rapides*, Paris, Hachette, «POL», [non paginé].
— (1984), *aujourd'hui c'est*, Fontfroide, Fata Morgana, [non paginé].
— (1986a), *Ici en deux*, Paris, Mercure de France, [non paginé].
— (1986b), *Air* suivi de *Défets*, Fontfroide, Fata Morgana, 91 p.
— (1986c), *cendre tirant sur le bleu*, Paris, Clivages, [non paginé].
— (1988), *Une tache*, Fontfroide, Fata Morgana, [non paginé].
— (1989a), *... désaccordée comme par de la neige* et *Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 92 p.
— (1989b), *Des «Hauts-de Buhl»*, Paris, Fourbis, [non paginé].
— (1990a), *Carnets;1952-1956* (choix et postface de Michel Collot), Paris, Plon, 121 p.
— (1990b), *Verses*, Le Muy, Éditions Unes, [non paginé].
— (1990c), *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, Le Muy, Éditions Unes, [non paginé].

c) *Œuvres de Michel van Schendel*

— (1978), *Veiller ne plus veiller*, Saint-Lambert, Noroît, 91 p.
— (1980), *De l'œil et de l'écoute* (poèmes 1956-1976), Montréal, l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», 247 p.
— (1983), *Autres. Autrement*, Montréal, l'Hexagone, 94 p.
— (1987), *Extrême livre des voyages*, Montréal, l'Hexagone, 149 p.
— (1990), «Le rythme fait le sens et n'oublie pas la référence, notes sur un dialogue de traduction», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes» (éd. L. Bourassa), p. 87-97.
— (1992), *L'impression du souci ou l'étendue de la parole; poème;* Montréal, l'Hexagone, à paraître.

II- Études sur le corpus

a) *Sur Jean Tortel:*

Action poétique (1984), nos 96-97, «Jean Tortel», 240 p.

Broda, Martine (1981), «Tortel au-delà de la transparence», *Critique*, vol. 37, nº 404, p. 31-39.

Chappuis, Pierre (1975), «L'écart et le renversement», *Sud*, nº 17, «Tortel», p. 35-46.

Giraudon, Liliane (1975), «Jean Tortel et la notion de renversement», *Sud*, nº 17, «Tortel», p. 47-52.

Guglielmi, Joseph (1969), «Clouer l'antithèse lyrique», *Critique*, nº 269, p. 879-887 [sur *Relations*].

Jaccottet, Philippe (1987), «Jean Tortel», *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, p. 249-259.

Jean, Raymond (1975), «Le beau temps vert», *Sud*, nº 17, «Tortel», p. 27-34.

— (1984), *Jean Tortel*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 206 p.

Kochmann, René (1973), «Dès que la parole fait l'objet... (Cinq approches du texte tortellien)», *Sud*, nº 9, p. 97-109.

Nash, S. (1984), «Entretien avec Jean Tortel», *Poésie*, nº 29, p. 90-106.

Steinmetz, Jean-Luc (1975), «Un historien de l'immédiat», *Sud*, nº 17, «Tortel», p. 53-79.

— (1990), «L'émotion et l'exactitude», *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, p. 247-255.

b) *Sur André du Bouchet:*

Böchenstein, Bernard (1986), «André du Bouchet traducteur de Hölderlin et de Celan», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par Michel Collot), Paris, PENS, p. 169-182.

Chappuis, Pierre (1979), *André du Bouchet*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 172 p.

— (1983), «L'instant irréductible», *L'ire des vents*, nºs 6-8, «Espaces pour André du Bouchet», p. 303-310.

— (1986), «La réitération dynamique», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 139-146.

Collot, Michel (1983), «André du Bouchet et le "pouvoir du fond"», *L'ire des vents*, nºs 6-8, «Espaces pour André du Bouchet», p. 219-246. [repris dans 1988: 179-211].

— (1986), «*Rapides*, ou la rapacité de la fraîcheur», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 147-161.

— (1990b), «Postface» dans André du Bouchet, *Carnets (1952-1956)*, Paris, Plon, p. 97-121.

Depreux, Jacques (1988), *André du Bouchet ou la parole traversée*, Paris, Champ Vallon, «Champ poétique», 174 p.

Ducros, Franc (1987), «IV. PAROLE DÉBORDÉE: Lire André du Bouchet» *Le Poétique, Le Réel*, Paris, Méridien Klincksieck, «Esthétique», p. 137-191.

Gaudin, Henri (1986), «Fjords», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 85-100.

Guedj, Colette (1986), «L'inscription du corps dans l'espace textuel de *Laisses*», *Autour d'André du Bouchet*, textes réunis et présentés par M. Collot, Paris, PENS, p. 123-137.

L'Ire des vents (1983), nos 6-8, «Espaces pour André du Bouchet», 449 p.

Jaccottet, Philippe (1987), «Une montagne nous sépare (André du Bouchet)», *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, p. 266-269.

Jackson, John E. (1986), «L'Étranger dans la langue», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 13-25.

Kibédi-Varga, Aron, «Écrire et voir», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 109-120.

Maldiney, Henri (1983), «Les "blancs" d'André du Bouchet», *L'ire des vents*, nos 6-8, p. 195-215 [Repris dans (1985), *Art et existence*, Paris, Klincksieck, «Esthétique», p. 213-228].

Onimus, Jean (1986), «Progression, obstacle et franchissement», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 69-84.

Peyré, Yves (1979), «André du Bouchet aux prises avec l'impossible parole», *Critique*, nos 385-386, «30 ans de poésie française: des singuliers au pluriel», p. 523-532.

— (1986), «La coïncidence des temps», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 41-54

Quinsat, Gilles (1987), «Parler depuis un autre lieu (sur A. du Bouchet)» dans *Écrit en marge*, Paris, Champ Vallon, Coll. «Recueil», p. 237-[256].

Richard, Jean-Pierre (1964), «André du Bouchet», *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, «Points», p. 286-314.

Schneider, Pierre (1986), «La figure et le fond», *Autour d'André du Bouchet*, textes réunis et présentés par M. Collot, Paris, PENS, p. 101-108.

Wybrands, Francis (1986), «L'allure, le temps», *Autour d'André du Bouchet* (textes réunis et présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 37-40.

c) *Sur Michel van Schendel:*

Allard, Jacques et Chantal de Grandpré (1986), «Entrevue avec Michel van Schendel», *Voix et images*, nº 32, «Michel van Schendel et l'invention des formes», p. 167-219.

Brochu, André (1982), «Rétrospectives et prospectives [*De l'œil et de l'écoute*]», *Voix et images*, vol. VII, nº 3, p. 584.

— (1984), «Poésie. Écriture en locomobile», *Voix et images*, vol. X, nº 1, p. 151-152.

— (1986), «Michel van Schendel, poète de combat», *Voix et images*, nº 32, «Michel van Schendel et l'invention des formes», p. 220-227.

Chamberland, Roger et Noizet, Pascal, «Bibliographie de Michel van Schendel», *Voix et images*, nº 32, «Michel van Schendel et l'invention des formes», p. 256-261.

Grandpré, Chantal de (1986), «La poésie comme parole», *Voix et images*, nº 32, «Michel van Schendel ou l'invention des formes», p. 228-240.

Melançon, Joseph, «Le tracé d'un parcours critique: l'inscription de l'institution», *Voix et images*, nº 32, «Michel van Schendel et l'invention des formes», p. 241-256.

III- Ouvrages théorique

Abraham, Nicolas (1985), *Rythmes. De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, coll. «La philosophie en effet», 164 p.

Adorno, Theodor (1974), *Théorie esthétique* [1979] (traduit de l'allemand par Marc Jimenez), Paris, Klincksieck, 347 p. (première édition allemande 1979).

— (1982), *Quasi una fantasia* [1963] (traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu avec la collaboration de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert; présentations et notes de Jean-Louis Leleu), Paris, Gallimard, 1982, 357 p.

— (1984), «Parataxe» dans *Notes sur la littérature* [1958] (traduit de l'allemand par Sybille Muller), Paris, Flammarion, p. 307-350.

Arrivé, Michel, Gadet, Françoise et Galmiche, Michel (1986), *La Grammaire aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 719 p.

Auroux, Sylvain (1990), «Introduction», *Histoire des idées linguistiques*, tome 1, Sylvain Auroux (éd.), Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga, p. 13-37.

Barychnikova, K. (1980), «À propos des accents de phrase et de la proéminence dans la langue française contemporaine» dans *Problèmes de prosodie*, vol. I, *Approches théoriques*, Pierre Léon et Mario Rossi (éds), *Studia phonetica*, nº 17, Ottawa, Didier, p. 103-109.

Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 356 p.

— (1974), *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 286 p.

Bernard, Suzanne (1959), *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 814 p.

Blanchot, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 379 p.

— (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 640 p.

— (1980), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 219 p.

Boudreault, M. (1970), «Le rythme en langue franco-canadienne» dans *Analyse des faits prosodiques*, *Studia phonetica*, nº 3, Montréal/Paris/Bruxelles, Didier, p. 21-31.

Bourassa, Lucie (1989), «Compte rendu de Jean-Jacques Thomas, *La langue, la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*», *RS/SI*, vol. 9, nºs 1-2-3, p. 239-248.

— (1989-1990), «Compte rendu de "Rythme et écriture", dirigé et présenté par Daniel Delas et Marie-Louise Terray», *Études littéraires*, «*Ars Poetica*» (éd. J. Demers), vol. 22, nº 3, p. 145-154.

— (éd.) (1990), «Rythmes», *Protée*, vol. 18, nº 1.

— (1990a), «Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes», p. 29-36.

— (1990b), «Compte rendu de Claude Zilberberg, *Raison et*

poétique du sens», *Protée*, «Rythmes», vol. 18, nº 1, p. 140-142.

— (1991), «Tensions et rythme», *Voix et images*, nº 48, «François Charron», p. 430-444.

Brik, Ossip (1965), «Rythme et syntaxe» dans *Théorie de la littérature* (textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov), préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», p. 143-153.

Brinton, Laurel J. (1989), «Metaphor, Metonymy, and Iconicity: Some Principles of Semantic Changes, *RS/SI*, vol. 9, nºs 1-2-3, p. 137-150.

Brøndal, Viggo (1943), *Essais de linguistique générale*, Copenhague, E. Munksgaard.

Cappello, Sergio (1990), *Le réseau Phonique et le sens*, Bologne, Cooperativa Libraria Universitaria Edritrice Bologna, 169 p.

Carton, Fernand (1971), «L'accent d'insistance en français contemporain», *Actes du XIIe Congrès international de linguistique romane* [Québec 1971], p. 99-113.

— (1976), «Insistance dialectale», *L'Accent d'insistance/Emphatic Stress*, *Studia phonetica*, nº12, Montréal/Paris/Bruxelles, Didier, p. 60-92

Ceriani, Giulia (1988), «L'empreinte rythmique: régulation, information,contraintes», *Cahiers de sémiotique textuelle*, «Rythme et écriture» (éd. D. Delas et M.-L. Terray), nº 14, Université de Paris X, p. 37-50.

Change de forme. Biologies et prosodies (1975), (éd. J.-P. Faye et J. Roubaud) Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 323 p.

Chklovski, Victor (1973), *Sur la théorie de la prose* [1929], (traduit du russe par Guy Verret), Lausanne, L'Age d'Homme, 300 p.

Claudel, Paul (1965), *Positions et propositions* [1928], *Œuvres en prose*, Gallimard, «La Pléiade», p. 3-166.

Cohen-Levinas, Danielle (1987), *La voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 121 p.

Collot, Michel (1988), *L'horizon fabuleux: I-XIXe siècle; II-XXe siècle*, Paris, José Corti, 242 et 220 p.

— (1989), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 263 p.

— (1990a), «Rythme et mètre: entre identité et différence», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes» (éd. L. Bourassa), p. 75-80.

Collot, Michel et Mathieu, Jean-Claude (éds) (1987), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 175 p.

Combe, Dominique (1989), *Poésie et récit; une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 201 p.

Cornulier, Benoît de (1980), «Métrique du vers de 12 syllabes chez Rimbaud», *Le français moderne*, nº 2, p. 140-174.

— (1982), *Théorie du vers; Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 317 p.

— (1989), «Mètre "impair", métrique "insaissable"? Sur les "derniers vers" de Rimbaud» dans *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique rassemblées par Marc Dominicy*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, coll. «Langage», p. 75-91.

Court, Raymond (1976), *Le musical, essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 320 p.

Cureton, R. D. (1985), «Rhythm: A Multilevel Analysis», *Style*, vol. 19, nº 2, «Orality and Rhythm», p. 242-257.

Dauzat, A. et Fouché, P. (1935), *Où en sont les études du français*, Paris, «Bibliothèque du "français moderne"», 344 p.

David, Pierre (1974), «Psychanalyse et poétique», *Langue Française*, nº 23, «Poétique du vers français», H. Meschonnic (éd.), p. 54-62.

Deguy, Michel (1974), «Figure du rythme, rythme des figures», *Langue française*, nº 23, «Poétique du vers français», H. Meschonnic (éd.), p. 24-40.

— (1986), *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 220 p.

— (1988), *La poésie n'est pas seule; Court traité de poétique*, Paris, Seuil, 185 p.

— (1990), «Philosophème ou poème; ou du privilège», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes», (éd. L. Bourassa), p. 81-85.

Delas, Daniel (1973), «Phonétique, phonologique et poétique chez R. Jakobson», *Langue française*, nº 19, «Phonétique et phonologie», p. 108-119.

— (1978), «La grammaire générative rencontre la figure» dans *Langages*, nº 50, «Poétique générative», Paris, Didier-Larousse, sept. 1978, p. 65-104.

— (1988), «Approches du rythme», *Cahiers de sémiotique textuelle*, nº 14, «Rythme et écriture», (éd. D. Delas et M.-L. Terray), Université de Paris X, p. 9-23.

— (1989), *Poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Bertrand-Lacoste, «Techniques du français. Parcours de lecture», 112 p.

— (1990), «Du silence rythmé au polyrythme: dans la poésie de

L.S. Senghor», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes», L. Bourassa (éd.), p. 21-28.

Delas, Daniel et Filliolet, Jacques (1973), *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse Université, coll. «Langue et langage», 206 p.

Delattre, P. (1966), *Studies in French and Comparative Phonetics*, La Haye, Mouton, 286 p.

Deleuze, Gilles (1985), *Différence et répétition* [1968], 5e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 409 p.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (1980), «1837-De la ritournelle» dans *Capitalisme et schizophrénie; II-Mille plateaux*, Paris, Minuit, p. 381-433.

Demers, Jeanne (éd.) (1990), «*Ars poetica*», *Études littéraires*, vol. 22, nº 3, 167 p.

Dominicy, Marc (éd.) (1989), *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique rassemblées par Marc Dominicy*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, coll. «Langage», 234 p.

Dubois, Jean et Françoise Dubois-Charlier (1970), *Éléments de linguistique française: syntaxe*, Paris, Larousse, coll. «Langue et langage», 294 p.

Dupriez, Bernard (1971), *L'étude des styles* [1969], édition augmentée d'une étude sur le style de Paul Claudel, Ottawa, Didier, 366 p.

— (1977), *Gradus; Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Ottawa/Paris, U.G.E., 541 p.

— (1990), «Disures. Le passé et l'avenir du vers français», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes», L. Bourassa (éd.), p. 59-68.

Durand, Marguerite (1946), *Voyelles longues et voyelles brèves. Essai sur la nature de la quantité vocalique*, Klincksieck, 1946, 195 p.

Faure, Georges (1970), «Contribution à l'étude du statut phonologique des structures prosodématiques», *Analyse des faits prosodiques/Prosodic Feature Analysis, Studia Phonetica*, nº 13, Montréal/Paris/Bruxelles, Didier, p. 93-107.

— (1971), «Accent, rythme et intonation» dans A. Rigault, *La grammaire du français parlé*, Paris, Hachette, p. 28-35.

Filteau, Claude (1987), «Du symbolisme au post-symbolisme: rhétorique et modernité», Protée, vol.15, n°1, «Archéologie de la modernité» (ed. J.-G. Hudon et P. Ouellet), p.7-21.

— (1991), «Rythme de tensions et rythme d'intension: à du lyrisme moderne», Protée, vol. 18, n°1, «Rythmes» (éd. L. Bourassa), p.11-19.

Finnegan, Ruth (1977), *Oral Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 299 p.

Fisette, Jean (1990), «Le rythme, le sens, la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes», L. Bourassa (éd.), p. 47-58.

Fónagy, Ivan (1980), «L'accent français: accent probabilitaire (dynamique d'un changement prosodique)», *L'accent en français contemporain*, Ivan Fónagy et Pierre R. Léon (éds), *Studia phonetica*, nº 15, Ottawa, Didier, p. 123-233.

— (1981), «Fonction prédictive de l'intonation», *Problèmes de prosodie*, vol. II: *Expérimentations, modèles et fonctions*, *Studia phonetica*, nº 18, Ottawa, Didier, p. 113-120.

— (1983), *La vive voix; Essais de psychophonétique*, Paris, Payot, 346 p.

Fouché, P. (1952), *Introduction à la phonétique historique du français* [1936], Paris, Klincksieck, 1112 p.

— (1956), *Traité de prononciation française*, Paris, Klincksieck, 528 p.

Fraisse, Paul (1956), *Les structures rythmiques; études psychologiques*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain.

— (1974), *Psychologie du rythme*, Paris, Presses Universitaires de France, 244 p.

Garde, Paul (1968), *l'Accent*, Paris, P.U.F., 171 p.

Garelli, Jacques (1966), *La gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 217 p.

— (1978), *Le recel et la dispersion*, Paris, Gallimard, 181 p.

— (1983), *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck, 207 p.

— (1987a), «Discontinuité poétique et énergétique de l'être» dans *La liberté de l'esprit*, nº 14, «Qu'est-ce que la phénoménologie?», Paris, Hachette, hiver 1986-1987, p. 25-53.

— (1987b), «L'acte poétique. Instauration d'un lieu pensant» dans Collot, M. et Mathieu, J.-C. (dir.), *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 19-33.

— (1988), «Temporalité poétique: topologie de l'être» dans *Heidegger, Questions ouvertes*, Paris, Collège international de philosophie, Osiris, 1988, p. 37-61.

— (1990), *Rythmes et mondes*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. «Krisis», 475 p.

Genette, Gérard (1976), *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 427 p.

Grammont, Maurice (1947), *Le Vers français, ses moyens d'ex-*

pression, son harmonie [1904], (deuxième édition), Paris, Librairie Delagrave, 508 p.

— (1978), *Petit traité de versification française* [1908] (neuvième tirage), Paris, Librairie Armand Colin, 155 p.

Greimas, A. J. et Courtés, J. (1979) et (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1 et t. 2, Paris, Hachette, «Hachette université», 423 et 269 p.

Groupe μ (1977), *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 297 p.

— (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. «Points», 224 p.

Haiman, John (1985), *Natural Syntax; Iconicity and Erosion*, Cambridge, Cambridge University Press, 285 p.

Halle, M. et Keyser, S. J. (1971), *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*, New York, Harper and Row, 206 p.

Heidegger, Martin (1986), *Être et temps* [*Sein und Zeit*, 1927] (traduit de l'allemand par François Vezin), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de philosophie; Série Martin Heidegger», 589 p.

Honneger, Marc (dir.) (1976), *Dictionnaire de la musique: Science de la musique; Formes, techniques, instruments*, Paris, Bordas, 1110 p. (2 tomes A-K, L-Z).

Hopkins, Gerard Manley (1989a), *En rythme bondissant. (Lettres choisies)* (traduit et présenté par René Gallet), Obsidiane, 91 p.

— (1989b), *De l'origine de la beauté suivi de Poèmes et d'Ecrits*, (traduction de Jean-Pierre Audigier et René Gallet; présentation et notes de René Gallet), Seyssel, Éditions Comp'Act, 161 p.

— (1985), *Poems and Prose* [1953], London, Penguin Classics, 260 p.

— (1976), *Carnets-journal-lettres*, Paris, U.G.E., «Bibliothèque 10/18», 302 p.

Husserl, Edmund (1983), *Leçons pour une phyénoménologie de la conscience intime du temps* [1928] (traduit de l'allemand par Henri Dusort) [1964], Paris, 205 p.

Jakobson, Roman (1973a), *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 508 p.

— (1963), *Essais de linguistique générale*; 1-*Les fondations du langage* (traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet), Paris, Minuit, coll. «Arguments», 255 p.

— (1973b), *Essais de linguistique générale*, 2-*Rapports internes*

et externes du langage, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 317 p.

— (1976), *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 125 p.

Jenny, Laurent (1982), *La Terreur et les signes: Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, «Les Essais» (CCXXII), 280 p.

— (1989), «La phrase et l'expérience du temps», *Poétique*, nº 79, Paris, Seuil, p. 277-286 [repris dans 1990].

— (1990), *La Parole singulière*, (préface de Jean Starobinski), Paris, Belin, «L'extrême contemporain», 182 p.

Johnson, Mark (1987), *The Body in the Mind; The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, The University of Chicago Press, 233 p.

Jousse, Marcel (1974), *L'Anthropologie du geste*, t. I, Paris, Gallimard, coll. «Voies ouvertes», 410 p.

Kibédi-Varga, Aron (1977), *Les contraintes du poème. Analyse du langage poétique*, Paris, Picard, 295 p.

Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 633 p.

— (1977a), «Contraintes rythmiques et langage poétique» dans *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», p. 437-466.

Langacker, Ronald, W. (1987), *Foundations of Cognitive Grammar; Volume I, Theoretical Prerequisites*, Stanford, Stanford University Press, 516 p.

Léon, Pierre R. (1970), «Systématique des fonctions expressives de l'intonation» dans *Analyse des faits prosodiques*, *Studia phonetica*, nº 3, Ottawa, Didier, p. 54-74.

— (1971), «Éléments phonostylistiques du texte littéraire», *Problèmes de l'analyse textuelle*, Ottawa, Didier, p. 3-18.

Léon, Pierre R. et Martin, Philippe (1969), *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*, *Studia phonetica*, nº 2, Montréal/Paris/Bruxelles, Didier, 225 p.

Leroi-Gourhan, André (1965), *Le geste et la parole. 2-La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin-Michel, 285 p.

Levin, Samuel R. (1971), «The Analysis of Compression in Poetry», *Foundations of language*, nº 7, p. 38-55.

Loreau, Max (1987), «Rythme et force poétique» dans *En quête d'un autre commencement*, Bruxelles, Leber-Hossmann, coll. «Philosophiques», 245 p.

Lote, Georges (1975), *Études sur le vers français, l'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, tomes 1 et 2, Genève, Slatkine reprints, (première édition: 1913), 717 p.

Lucci, Vincent (1980), «L'accent didactique», *L'accent en français contemporain*, Ivan Fónagy et Pierre R. Léon (éds), *Studia phonetica*, nº 15, Ottawa, Didier, p. 105-121.

— (1983), *Étude phonétique du français contemporain à travers la variante situationnelle*, Grenoble, publications de l'Université des langues et lettres de Grenobles 359 p.

Lusson, Pierre (1975), «Sur une théorie générale du rythme» dans *Biologies et prosodies, Change de forme*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», p. 224-225.

Lusson, Pierre et Robel, Léon (1979), «Un épisode oublié de la vieillesse d'Alexandre: analyse métrique d'un poème de Robert Desnos», *Mezura*, nº 2, *Cahiers de poétique comparée*, deuxième série: documents de travail.

Lusson, Pierre et Roubaud, Jacques (1974), «Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire», *Langue française*, nº 23, «Poétique du vers français», H. Meschonnic (éd.), p. 41-53.

— (1980), «Lectures rythmiques XI-XII: Deux sonnets en vers imbriqués d'Étienne Jodelle», *Mezura*, nº 10, *Cahiers de poétique comparée*, deuxième série: documents de travail, 33 p.

— (1981), «Sur la devise de "Nœu et Feu": un sonnet d'Étienne Jodelle; Essai de lecture rythmique», *Langue française*, nº 49, «Analyses linguistiques de la poésie», Jean Molino et Joëlle Tamine (éds), p. 49-67.

— (1983), «Étienne Jodelle: *Nœu, Feu et Retz*», *Cahiers de poétique comparée*, nº 7, p. 33-44.

Lyons, J. (1970), *Linguistique générale* (traduction de Françoise Dubois-Charlier et David Robinson), Paris, Larousse, 384 p.

Martin, Philippe (1980a), «Une théorie syntaxique de l'accentuation en français», *L'accent en français contemporain*, Ivan Fónagy et Pierre R. Léon (éds), *Studia phonetica*, nº 15, Ottawa, Didier, p. 1-12.

— (1980b), «Sur les principes d'une théorie syntaxique de l'intonation», *Problèmes de prosodie*, vol. I *Approches théoriques*, Pierre R. Léon et Mario Rossi (éds), *Studia phonetica*, nº 17, Ottawa, Didier, p. 91-101.

Maulpoix, Jean-Michel (1988), «Rythmes et vertiges de la voix lyrique (notes)», *Cahiers de sémiotique textuelle*, nº 14, «Rythme et écriture», D. Delas et M.-L. Terray (éds), Université Paris X, p. 127-131.

Mazaleyrat, Jean (1974), *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, coll. «U²», 232 p.

Melançon, Robert (1987), *Paul-Marie Lapointe*, Paris, Seghers, Coll. «Poètes d'aujourd'hui», 201 p.

Meschonnic, Henri (1970), *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 178 p.

— (1973), *Pour la poétique III. Une parole-écriture*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 336 p.

— (éd.) (1974), *Langue française*, nº 23, «Poétique du vers français», Paris, Larousse, 127 p.

— (1977), *Pour la poétique IV, Ecrire Hugo t.1*, Paris Gallimard, coll. «Le Chemin», 302 p.

— (1981), *JONA et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 134 p.

— (éd.) (1982), *Langue française*, nº 56, «Le rythme du discours», Paris, Larousse.

— (1982), *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 713 p.

— (1984), «La nature dans la voix» dans Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, p. 13-104.

— (1985a), *Les états de la poétique*, Paris, P.U.F., coll. «écriture», 284 p.

— (1985b), «Mallarmé au-delà du silence» dans *Mallarmé, Écrits sur le livre* (choix de textes de Christophe Romana et Michel Valensi), Paris, Éditions de l'Éclat, p. 13-62.

— (1988), *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 316 p.

— (1990a), *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 365 p.

— (1990b), *Le langage Heidegger*, Paris, P.U.F., coll «écriture», 398 p.

— (éd.)(1974), Langue française, n°23, «Poétique du vers français», Paris, Larouse, 127p.

— (éd.)(1982), Langue française, n°56, «Le rythme du discours», Paris, Larousse.

Messiaen, Olivier (1986), *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Belfond, 308 p.

Michaud, Ginette (1989), *Lire le fragment*, Ville La Salle, Hurtubise HMH, 320 p.

Michaux, Henri (1972), Émergences-résurgences, Genève, A. Skira, p. 84-88.

Michel, François (dir.) (1958, t. I; 1959, t. II, 1961, t. III), *Dictionnaire de la musique Fasquelle*, Paris, Fasquelle, 715, 717 et 1023 p.

Milly, Jean (1975), *La phrase de Proust; des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse Université, 223 p.

Milner, Jean-Claude (1973), *Arguments linguistiques*, Paris-Tours, Mame, 238 p.

— (1982), *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, coll. «Linguistique», 375 p.

— (1987), «Accent de vers et accent de langue dans l'alexandrin classique», *Cahiers de poétique comparée*, nº 15, p. 31-75.

Milner, Jean-Claude et Régnault, François (1987), *Dire le vers; Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil, 176 p.

Molino, Jean et Tamine, Joëlle (1982), *Introduction à l'analyse linguistique en poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, 232 p.

Morier, Henri (1989), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], 4e édition revue et augmentée, Paris, P.U.F., 1320 p.

Nabokov, Vladimir (1965), *Notes on Prosody*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 104 p.

Nattiez, Jean-Jacques (1987), «Rythme et mètre» dans *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, p. 311-338.

Nemmi, Monique (1981), «L'identification de l'incise par l'intonation», *Problèmes de prosodie*, vol. II *Expérimentations, modèles et fonctions*, Pierre R. Léon et Mario Rossi (éds), *Studia phonetica*, nº 18, Ottawa, Didier, p. 103-111.

Nepveu, Pierre (1979), *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 292 p.

Nyeki, L. (1973), «Le rythme linguistique en français et en hongrois», *Langue française*, nº 19, «Phonétique et phonologie», Paris, Larousse, p. 120-141.

Oschner (1985), «Rhythm in Literature and Low Style», *Style*, «Orality and rhythm», vol. 19, nº 2, p. 258-281.

Ouellet, Pierre (1988), «Énonciation et perception: la représentation sémio-linguistique des événements perceptifs», *RS/SI*, vol. 8, nos 1-2, p. 109-130.

— (1992), *Voir et savoir; la perception des univers du discours*, Montréal, Éds. Balzac, coll. «L'Univers des discours».

Paz, Octavio (1965), *L'arc et la lyre* (traduit de l'espagnol par Roger Munier), Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 384 p.

— (1976), *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* (traduit de l'espagnol par Roger Munier), Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 217 p.

— (1984), *La fleur saxifrage* (traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson), Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 248 p.

Peirce, Charles Sanders (1960), *Collected Papers, III-Exact Logic; IV-The Simplest Mathematics* (Second Printing), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 601 p.

Petitot-Cocorda, Jean (1985), *Les catastrophes de la parole, de Roman Jakobson à René Thom*, Paris, Maloine, 354 p.

Piaget, Jean (1942), «Les trois structures fondamentales de la vie psychique: rythme, régulation, groupement», *Revue suisse de psychologie pure et appliquée*, nº 1, p. 9-21.

Pineau, Joseph (1979), *Le mouvement rythmique en français, Principes et méthodes d'analyse*, Paris, Klincksieck, 209 p.

Platon (1931), *Cratyle* (texte traduit par Louis Méridier), *Œuvres complètes*, tome V, 2e partie, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres».

Popescu, Iulian (1987), «Le rythme du discours», *Kodikas/Code, Ars Semiotica*, vol. 10, nos 3-4, p. 247-270.

Pound, Ezra (1974), «The Prose Tradition in Verse», *Selected Prose*, London, Faber, 444 p.

— (1966), «Traité de versification», *A.b.c. de la lecture*, (traduit de l'anglais par Denis Roche), Paris, Éditions de l'Herne, coll. «Idées», p. 177-185.

Réda, Jacques (1985), *Celle qui venait à pas légers*, Fontfroide, Fata Morgana, 88 p.

Ribeiro, Magdelaine (1988), «"Desabar", poème performatif de Carlos Drummond de Andrade», *Cahiers de sémiotique textuelle*, nº 14, «Rythme et écriture», D. Delas et M.-L. Terray (éds), Université de Paris X, p. 103-114.

Ricœur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 413 p.

— (1983), *Temps et récit I*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 319 p.

— (1985), *Temps et récit III; Le temps raconté*, Paris Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 426 p.

Riffaterre, Michael (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 253 p.

Rossi, Mario (1980a), «Le français, langue sans accent?», *L'accent en français contemporain*, Ivan Fónagy et Pierre R. Léon (éds), *Studia phonetica*, nº 15, Ottawa, Didier, p. 13-51.

— (1980b), «Le cadre accentuel et le mot en italien et en français», *problèmes de prosodie*, vol. I *Approches théoriques*, Pierre R. Léon et Mario Rossi (éds), *Studia phonetica*, nº 17, Ottawa, Didier, p. 9-22.

Roubaud, Jacques (1982), «Sur le sonnet rapporté I», *Cahiers de poétique comparée*, nº 6, p. 85-159.

— (1983), «Sur le sonnet rapporté II», *Cahiers de poétique comparée*, nº 7, p. 45-74.

— (1988), *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français* [Maspero, 1978], Paris, Ramsay, 1988, 217 p.

Ruwet, Nicolas (1972), *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 247 p.

Saint-Augustin (1964), *Les confessions*, Paris, Garnier, coll. «GF», 380 p.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro avec une postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1986, 520 p.

Séguinot, André (1977), «L'accent d'insistance en français standard» dans *L'Accent d'insistance/Emphatic Stress*, *Studia phonetica*, nº 12, Montréal/Paris/Bruxelles, Didier, p. 1-58.

Servien, Pius (1930a), *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à* Atala *de Chateaubriand*, Paris, Boivin, 203 p.

Spire, André (1986), *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, nouvelle édition, Paris, Corti [première édition: 1949], 547 p.

Spitzer, Léo (1970), *Études de style, précédé de Léo Spitzer et la lecture stylistique* [1939] (traduction de Élaine Kaufhaulz, Alain Coulon, Michel Foucault), Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 531 p.

Starobinski, Jean (1971), *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 167 p.

Steinmetz, Jean-Luc (1990), *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 287 p.

Tesnière, Lucien (1959), *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 674 p.

Thomas, Jean-Jacques (1989), *La langue La poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. «Problématiques», 189 p.

Tomachevski, B. (1965), «Sur le vers» dans *Théorie de la littérature*, (textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov), préface de R. Jakobson, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», p. 154-169.

Troubetzkoy, N. S. (1976), *Principes de phonologie* [1939], (traduit par J. Cantineau, nouveau tirage corrigé par Louis J. Prieto), Klincksieck, 376 p.

Tynianov, Iouri (1977), *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 189 p.
Valéry, Paul (1973), «Temps» dans *Cahiers*, t. 1, Paris, Gallimard, «La Pléiade», p. 1263-1370.
van Schendel, Michel (1990), «Le rythme fait le sens et n'oublie pas la référence, notes sur un dialogue de traduction», *Protée*, «Rythmes», par L. Bourassa (éd.), vol. 18, nº 1, p. 87-97.
Weil, Simone (1951), *Cahiers*, t. I, Paris, Plon, 244 p.
Zilberberg, Claude (1972), *Une lecture des Fleurs du Mal*, Paris, MAME, 198 p.
— (1979), *L'Essor du poème t. 2; Information rythmique*, Saint-Maur-des Fossés, Phoriques, 65 p. ainsi que 94 textes cités.
— (1988a), *Raison et poétique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 227 p.
— (1988b), «Le rythme revisité», *Cahiers de sémiotique textuelle*, nº 14, «Rythme et Écriture», D. Delas et M.-L. Terray (éds), Université de Paris X, p. 25-36.
— (1990), «Relativité du rythme», *Protée*, vol. 18, nº 1, «Rythmes», p. 37-46.
Zirmunski, I. (1966), *Introduction to Metrics; The Theory of Verse*, (translated from the Russian by C.F. Brown; edited with an introduction by E. Stankiewicz and W.N. Vickery), London/La Haye/Paris, Mouton, 295 p.
Zumthor, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 307 p.
— (1987), *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».
— (1990), *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 129 p.

IV- Œuvres littéraires diverses

Apollinaire (1965), *Œuvres poétiques* (avant-propos, chronologie, établissement du texte, bibliographie et notes par Marcel Adéma et Michel Décaudin; préface d'André Billy), Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1267 p.
Charron, François (1972), *Au «sujet» de la poésie*, Montréal, l'Hexagone, 54 p.
— (1978), *Blessures*, Montréal, *Les Herbes rouges*, nºs 67-68, sept.-oct. 1978, 67 p.

Cholodenko, Marc (1979), *Dem Folgt Deutscher Gesang: Tombeau de Hölderlin*, Paris, P.O.L., 85 p.

— (1989), *Bela Jai*, Paris, Salvy, 227 p.

Lapointe, Paul-Marie (1971), *Le vierge incendié* dans *Le réel absolu*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Rétrospectives», p. 11-125.

Mallarmé, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1659 p.

Meschonnic, Henri (1979), *Légendaire chaque jour; (poèmes)*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 81 p.

— (1989), *Nous le passage*, Paris, Artalect, 1 cassette audio.

Moreau, Marcel (1982), *Cahiers caniculaires; écrit du fond de l'écrit*, Paris, Lettres vives, 136 p.

— (1989), *Nous le passage*, Paris, Artalect, 1 cassette audio.

Nodier, Charles (1984), *Dictionnaire raisonne des onomatopees francoises* (précédé par «La nature dans la voix» de Henri Meschonnic), Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 402 p. (reproduction de l'édition de 1828).

Noël, Bernard (1988), *Le lieu des signes*, Éditions Unes, 147 p.

Proust, Marcel (1987), *À la recherche du temps perdu*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade» (nouvelle édition), 1547 p.

Rimbaud, Arthur (1963), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 923 p.

Scève, Maurice (1974), *Delie, object de plus haulte vertu* [1544] Œuvres complètes, (texte établi et annoté par Pascal Quignard), Paris, Mercure de France, p. 9-237.

Valéry, Paul (1957), *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1851 p.

Index

A

Allard, Jacques, 338, 341, 354
Ambroise, (saint), 52
Ansermet, Ernest, 39
Apollinaire, Guillaume, 268, 415
Aristote, 82-83
Arrivé, Michel, 175, 178, 402
Artaud, Antonin, 199, 202
Augustin, (saint), 14, 31, 33, 82-89, 91, 94, 100 - 101, 103, 107, 110-111, 405
Auroux, Sylvain, 396

B

Bailly, Charles, 13, 33
Barthes, Roland, 18, 370
Baudelaire, Charles, 63, 111, 146, 149, 153, 203-204, 210 - 211, 214, 220, 332, 337
Baumann E., 270
Becq de Fouquières, 192-193
Benveniste, Émile, 16, 22, 23, 25-27, 29-30, 32, 34, 66, 91, 101-104, 209, 277, 365, 405
Berg, Alban, 40, 189
Bergson, Henri, 100
Bernard, Suzanne, 294
Blanchot, Maurice, 34, 35
Boisse L., 93, 110
Bonnefoy, Yves, 79
Bossuet, Jacques, 179
Boulez, Pierre, 40-41
Brecht, Bertold, 344
Breton, André, 270
Brisset, J.-P., 208
Brizieux, Auguste, 203-204
Brøndal, Viggo, 115, 408
Bruzon, Louis, 333

C

Cappello, Sergio, 218
Carton Fernand, 125
Celan, Paul, 333
Céline, Louis-Ferdinand, 115, 147, 153
Ceriani, Giulia, 115
Chappuis, Pierre, 278, 287-288, 304, 310, 314, 319, 322, 329-331, 334-336
Char, René, 12-13
Charron, François, 119, 422
Chateaubriand, René de, 69, 179
Chevalier, Jean-Claude, 79
Cholodenko, Marc, 81, 119
Chopin, Frederic, 35
Claude, Paul, 126, 211, 268, 350
Cohen, Jean, .399
Collot, Michel, 34, 37, 49-53, 59-60, 72-74, 78, 108, 273, 278-280, 311, 313, 317, 328, 330, 333, 334, 424
Combarieu, Jules, 192-193
Combe, Dominique, 270
Cornulier, Benoît de, 14, 53-56, 58, 78, 121, 271, 419
Court, Raymond, 39
Courtès, Joseph, 243

D

Dada, 206
Dante, 260, 356 - 357, 402
Dauzat, Albert, 125, 128, 189, 218
David, Pierre, 14, 151, 197, 199, 203-204, 208, 219
de Grandpré, Chantal, 338, 341, 354, 380, 400-401
Debussy, Claude, 35
Deguy, Michel, 14, 23 - 25, 27, 29 - 31, 34, 37, 51 - 52, 65, 67, 72 - 73, 75 - 77, 83, 88, 213 - 214, 237, 249 - 250, 298, 329, 403, 404, 415, 424
Delas, Daniel, 128, 191, 197, 201, 218, 249, 272, 334, 350
Delattre, Pierre, 124, 182, 211, 272
Deledalle, Gerard, 399
Deleuze, Gilles, 51
Deluy, Henri, 225, 226, 262, 268
Demers, Jeanne, 338, 398
Depreux, Jacques, 317, 328, 333
Descartes, René, 82
Desnos, Robert, 49, 78
Dolto, Françoise, 203, 219
Drummond de Andrade, Carlos, 334
du Bouchet, André, 12, 16, 17, 50-51, 119, 161, 267-268, 274-275, 277-282, 287-289, 291-292, 294, 298-300, 304-305, 310, 312-314, 316-317, 319-320, 324-338, 395, 406, 408-413, 415-417, 419-424
du Bouchet, Gilles, 333
Duchet, Claude, 79
Ducros, Franc, 298, 299, 301, 331, 335, 413
Dufour, Médéric, 173
Dupriez, Bernard, 220, 311-312, 400

E

Eliot, Thomas Stearns,348
Éluard, Paul, 96, 98, 110, 376, 400

F

Faure, Georges, 132, 176, 180, 182
Filliolet, Jacques, 120, 201, 218, 272
Filteau, Claude, 156, 158, 165, 407, 421, 424
Flaubert, Gustave, 69, 179, 350
Fónagy, Ivan, 14, 69, 79, 125-134, 142, 151, 153, 159, 161, 165, 172, 191, 197 - 200, 206, 208, 219
Fouché, Pierre, 125, 128, 179-181
Fraisse, Paul, 14, 21, 40-42, 47, 49
Freud, Sigmund, 79, 191, 219

G

Gadet, Françoise, 175, 178, 270, 402
Gagnon, André, 77
Galmiche, Michel, 175, 178, 402
Garde, Paul, 77, 116, 172 - 173
Garelli, Jacques, 14, 29, 34, 33, 52, 82-83, 86-88, 90, 92-100, 102-103, 107-108, 110-111, 121, 243, 299-300, 376, 399
Garnier, Pierre, 415
Genette, Gérard, 191, 207 - 208, 273
Ghyka, Matila, 145
Goebbels, Jean-Paul, 382
Gongora, Louis de, 344
Grammont, Maurice, 125-126, 128, 140-141, 179-181, 191-199, 206, 218-219
Green, André, 105
Greimas, Algirdas Julien, 243
Grœthuysen, Bernard, 106, 110
Guéron, Jacqueline, 55
Guillevic, Eugène, 103
Guiraud, Paul, 203

H

Haiman, John, 218
Halle, Morris, 14, 41, 46
Heidegger, Martin, 82-83, 94, 100, 110
Hikmet, Nazim, 344
Hjelmslev, Louis, 14
Hölderlin, Friedrich, 279, 333, 402
Honneger, Marc, 38-39, 77
Hopkins, Gérard Manley, 18, 51, 72-73, 78, 298
Hugo, Victor, 58, 151, 153, 220, 421
Husserl, Edmund, 14, 82-83, 89, 94, 96, 100, 107, 110-111

J

Jackendoff, Ray S., 218
Jackson, John E., 301, 327
Jakobson, Roman, 176, 191, 197, 207
Jenny, Laurent, 26, 27, 34, 118, 172, 254, 263, 273, 351-352, 397, 403, 411-412, 415, 424
Jodelle, Etienne, 271
johnson Marc, 218
Jousse, Marcel, 26, 27, 191
Joyce, James, 199, 202, 333

K

Kahn, Gustave, 57
Kant, Emmanuel, 29, 66, 82 - 83, 329
Karcevskij, 178
Kerleroux, Françoise, 79
Keyser, 14, 41, 46
Kibédi-Varga, Aron, 333
Klein, Melanie, 219
Kristeva, Julia, 14, 46, 151, 191, 197, 199-202, 208, 218-219, 334

L

Lacan, Jacques, 219
Langacker, Ronald, 218
Lapointe, Paul-Marie, 12, 163, 167, 169, 335
Lautréamont Isidore Ducasse dit le comte de, 12
Lebrave, Jean-Louis, 288, 334
Léon, Pierre R., 134, 176-181
Leroi-Gourhan, André, 67
Levin Samuel R., 334, 335
Loreau, Max, 407
Lote, Georges, 43, 77, 126, 142, 153-154, 196
Lucci, Vincent, 69, 79, 128-134, 142, 156, 165, 172-173
Lully, jean-Batiste, 128
Lusson, Pierre, 14, 46, 49, 64, 78, 424
Lyons, John, 134

M

Maldiney, Henri, 278-280
Malherbe, François de, 12, 207, 232
Mallarmé, Stéphane, 11-12, 55, 99, 115, 191-192, 199, 207, 268, 281, 296, 333, 335, 344
Mandelstam, Ossip, 320-321, 333
Marinetti, Filippo Tommaso, 206

Marouzeau, Jules, 125-127, 179
Martin, Philippe, 141, 173, 179
Martinet, André, 176
Masson, André, 216
Mazaleyrat, Jean, 59, 214, 220
Melançon, Joseph, 398
Meschonnic, Henri, 15, 21-24, 27, 29, 33-34, 36-37, 43, 48-49, 56-65, 67-70, 72, 75-79, 83, 91-92, 99-108, 110-111, 115, 120-121, 123-125, 131, 142-145, 147-156, 158, 163, 165-168, 172-173, 179, 190-191, 193, 197, 199, 204-212, 214-220, 249, 255, 272, 298, 333, 337, 377, 399 - 400, 405 - 407, 424
Messiaen, Olivier, 36, 40
Michaud, Ginette, 370
Michel, François, 27-28, 30, 38, 77, 373, 401
Milly, Jean, 117
Milner, Jean-Claude, 14, 121, 127-129, 131, 133-143, 145-148, 155-156, 158-160, 162, 165-166, 169-170, 172-173, 218, 235, 254, 271, 273, 295, 401, 421
Molino, Jean, 13-14, 41, 48, 77
Moreau, Marcel, 124
Morier, Henri, 34, 43-45, 78, 126, 165, 173, 218, 311-312

N

Nattiez, Jean-Jacques, 40-42, 48-49, 54, 69, 77
Noël, Bernard, 421
Novarina, Valère, 123

O

Ossip, Brik, 210
Ouellet, Pierre, 34

P

Palestrina, Giovanni Perluigi da, 35
Paulhan, Jean, 224, 245
Paz, Octavio, 90
Peirce, Charles Senders, 339-340, 399
Peterfalvi, Jean-Michel, 197
Petitot, Jean, 201
Peyré, Yves, 333
Pineau, Joseph, 67, 75, 406
Platon, 22, 25, 30, 32, 191
Ponge, Francis, 401-402
Popescu, Iulian, 50, 69, 70-71
Pottier, Bernard, 133
Proust, Macel, 45, 115-117

Q

Quignard, Pascal, 287, 288, 329

R

Rameau, Jean-Philippe, 128
Ravel, Maurice, 36
Ray, Lionel, 79
Réda, Jacques, 56, 68, 77, 79
Regnault, François, 14, 121, 127-129, 131, 133-143, 145-148, 155-156, 158-160, 162, 165-166, 169-170, 172-173, 235, 271, 295, 401
Reverdy, Pierre, 268
Ribiero, Magdelaine, 334
Ricœur, Paul, 33, 82-85, 87-89, 101-103, 109-111, 401, 405
Riemann, Othon, 173
Riffaterre, Michael, 218
Rimbaud, Arthur, 12-13, 55, 106, 146, 153-154, 158, 207, 233, 271, 294
Ritsos, Ghiánnis, 344
Robel, léon, 49, 78
Rossi, Mario, 123, 124, 130, 172
Roubaud, Jacques, 43, 45-47, 49-50, 54, 56, 58, 64, 69, 71, 75, 78, 254, 260, 270-271, 273, 409, 419-420, 424
Rousseau, Jean-Jacques, 128

S

Saint-John Perse, 75
Sartre, Jean-Paul, 100, 181
Saussure, Ferdinand, 61, 191, 205
Scève, Maurice, 223
Schneider, Pierre, 333, 334
Schönberg, Arnold, 40
Segers, Hercule, 282, 319, 331, 336
Séguinot, André, 125-127, 129, 156, 165, 172
Senghor, Léopold, 52
Shakespeare, William, 333
Souris, André, 27-29, 39, 40, 49, 77
Spire, André, 191, 193-199, 206, 219
Spitzer, Léo, 179
Starobinski, Jean, 218
Steinmetz, Jean-Luc, 268, 270

T

Tal Coat, Pierre, 282, 333
Tamine, Joëlle, 77
Tapiès, Antoni, 333
Tesnière, Lucien, 143, 265
Thom, René, 202
Thomas, Jean-Jacques, 400
Tomachevski, Boris, 194, 198
Tortel, Jean, 16, 17, 223-225, 228, 233, 237, 244-246, 249-250, 254-256, 260, 262-264, 266, 268-275, 277, 310, 316, 319, 334, 337, 380, 395, 406, 409, 411-413, 416, 419-423
Tristan l'Hermite, François de, 271
Troubetzkoy, Nicolaï S., 123
Tynianov, Iouri, 36, 52

V

Valéry, Paul, 14, 21, 31, 50, 59, 107, 203, 270, 406
Van Schendel, Michel, 16, 17, 74, 157, 166, 168, 170-171, 186, 214, 337-347, 349-356, 367-370, 372, 376-378, 380-381, 384, 388, 391-392, 394-402, 406, 408, 410, 412, 414-415, 418-424
Van Velde Bram, 333
Vargaftig, Bernard, 266
Verlaine, paul, 95, 97, 110, 190, 233, 237, 332
Verluyten, S. Paul, 43
Vielé-Griffin, Francis, 57
Villon, Jacques, 333

W

Weil, Simone, 106

Z

Zilberberg, Claude, 14, 90, 91, 107, 115, 407, 417
Zola, Émile, 146, 153

Table des matières

Introduction 11

PREMIÈRE PARTIE: LA NOTION DE RYTHME

Chapitre 1
Problèmes de la notion de rythme 21

Chapitre 2
Rythme, mètre et retours 35

Mesure et rythme en musique: aperçus 38
Le rôle du mètre dans quelques théories poétiques 43
Il n'y a pas de rythme sans mètre 43
Rythme et mètre: de l'identité à l'opposition 43
La longévité d'Alexandre 45
«Entre identité et différence» 49
Une définition restrictive du mètre
et de la métrique en français 53
Un rythme sans mesure? 56
Critique de la métrique 56
Rythme, système, retours 60
Du rythme et de ses rapports au mètre,
au même et aux retours 65

Chapitre 3
Du temps qui va et du temps qui revient 81

Le temps de la distentio 83
Temporalité poétique, rythme et intentionalité 92
Rythme, temps et discours: les «présents» du sujet 99
Rythme et temporalité: propositions 106

DEUXIÈME PARTIE: LES CONSTITUANTS DU RYTHME DANS LE DISCOURS

Introduction 115

Chapitre 4
Le rythme, la syntaxe et l'accentuation du français . . . 123

Le rythme du français 123
L'accent de fin de groupe est-il le seul accent
de langue en français? 125
Conditionnements de l'accent initial 131
La théorie accentuelle de Milner et Regnault 134
La notation accentuelle et prosodique de Meschonnic 143
Analyses fragmentaires de deux poèmes en prose 156

Chapitre 5
Intonation et groupes supérieurs 176

Chapitre 6
Rythmes et phonèmes 189

Mimologismes 192
De l'expressivité des sons 192
Un fondement pulsionnel au «symbolisme des sons»? . . 197
La poésie comme création «bucco-auditive»
et réactivation de traces mnésiques 199
L'associativité ou la «motivation de discours» 204
Propositions pour l'analyse du rythme
dans sa composante phonématique 213

TROISIÈME PARTIE: LE RYTHME DANS LES ŒUVRES

Chapitre 7
Le vers paradoxal de Jean Tortel 223

La poésie de Tortel 223
«La chose qui m'entoure...» 227
Une syntaxe en spirale, une accentuation incertaine . . . 227
Du discontinu dans le continu 232
De la tension du lié et du non-lié;
de quelques paradigmes 235
La structuration sonore 240

Du rythme et du sens:
pour l'appropriation de l'espace 243
Le vers, le rythme et la contradiction
dans *Arbitraires espaces* 251

Chapitre 8
«Dans la voix qui s'altère»:
le rythme de la poésie d'André du Bouchet 277

Du voir à la voix: poème, page, syntaxe 277
Poèmes non versifiés: l'exemple de «à un bruit...» 288
Disposition et ponctuation 288
Syntaxe, accentuation: tension du continu
et du discontinu 294
Des rapports qui font le rythme,
du rythme qui fait le sens à rebours 298
Poèmes versifiés: «Fraîchir» (2) 304
Rythme dans les «Notes sur la traduction» 318
Une comparaison 328

Chapitre 9
Poésie et poétique du rythme chez Michel van Schendel 337

Le rythme dans la poétique de van Schendel 337
Poésie, poétique d'auteur et théorie 337
Le rythme et la référence 339
Le discontinu et l'hétérogène 344
Mesure et démesure 349
Pratiques du rythme: «Seize distances» 355
L'*Extrême livre des voyages* 355
Étude de la seconde «distance» 362
Étude de la troisième «distance» 368
Les métamorphoses du rythme et la valeur 380
Les contrastes syntaxiques et intonationnels 380
La tension entre l'«hétérogène» et l'«indissociable» . . . 384
Le rôle de l'organisation phonématique 388
Le rythme au présent de la mémoire 395

Conclusion:
Le rythme, une dynamique de tensions 403

Liste des tableaux 425
Bibliographie 429
Index 449

Cet ouvrage
publié par les
Éditions Balzac
a été achevé d'imprimer
le 14e jour de décembre
de l'an mil neuf cent quatre-vingt-treize
sur les presses des
Ateliers Graphiques Marc Veilleux
Cap-Saint-Ignace (Québec)

Composition et mise en page:
Atelier MHR
et
Les Éditions Graphiques Autres Rives

La «crise de vers» marque une mutation dans l'histoire de la poésie française: elle qui, jusque là, devait obéir à une métrique, se dégage de cette contrainte pour faire entendre des prosodies individuelles. De plus, depuis cette crise, les poètes ont considérablement diversifié les manières de signifier. Quelle est la part du rythme — que l'on a longtemps associé au mètre — dans ces nouveaux instruments dont joue la poésie?

On fait ici l'hypothèse que le rythme contribue à la spécificité des modes de signification du discours, y compris lorsque la mesure fait défaut; inséparable du déploiement signifiant, il joue un rôle dans la pluralisation du sens en poésie moderne.

Mais sous quelles conditions y a-t-il du rythmique, si ce n'est par une mesure qui règle le mouvement? On essaie de répondre en définissant les propriétés qui permettent la formation d'un rythme et en mettant au point une méthode de repérage des marques discursives de sa manifestation.

Cette théorie et cette méthode sous-tendent l'analyse de trois œuvres majeures de notre temps, celle de Jean Tortel, André du Bouchet et Michel van Schendel. Les études ont permis de montrer que le rythme, cette dynamique «tensionnelle» des unités de sens, non seulement participe de la signification propre à une œuvre, mais jette aussi un pont entre deux expériences temporelles, celles de l'énonciation et de la lecture. Par là, on peut voir que si la poésie semble générer du sens «sensible», celui-ci ne ressortit pas à des sensations pures générées par évocation, ni à une expressivité directe créée par la matière sonore ou graphique, mais plutôt à une expérience temporelle liée à la disposition des unités de discours — qui ne suplée ni ne s'oppose à la signification «intelligible», mais en participe.

Lucie Bourassa est professeur au département des littératures de l'Université Laval. Sa thèse, dont le présent livre est une version remaniée, lui a valu en 1992 le prix d'excellence de l'Académie des Grands Montréalais, catégorie sciences humaines.

9 782921 425391